

普通高等教育国家级重点教材

中国艺术教育大系

CHINESE ART EDUCATION ENCYCLOPAEDIA

FINE ARTS SERIES

美术卷

# 外国美术史

CHINA ACADEMY OF ART PRESS

欧阳英 著

中国美术学院出版社





ISBN 978-7-81083-772-9



9 787810 837729 >

定价：60.00 元(附光盘)



普通高等教育国家级重点教材

---

中国艺术教育大系

---

美 术 卷

---

# 外国美术史

---

欧阳英 著

中国美术学院出版社



责任编辑 章腊梅  
封面设计 毛德宝  
责任校对 杨 英  
责任出版 葛炜光

### 图书在版编目(CIP)数据

外国美术史/欧阳英著. —杭州:中国美术学院出版社,  
2008. 10  
(中国艺术教育大系. 美术卷/赵泓主编)  
ISBN 978-7-81083-772-9

I. 外… II. 欧… III. 美术史-外国-高等学校-教材  
IV. J110.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 143452 号

---

外国美术史

欧阳英 著

---

中国美术学院出版社 出版发行 网址: [www.caapress.com](http://www.caapress.com)

---

地址:中国·杭州南山路 218 号 邮政编码:310002

---

全国新华书店 经销 浙江印刷集团有限公司 印刷

---

2008 年 11 月第 1 版

2008 年 12 月第 1 次印刷

开本:787mm×1092mm 1/16

印张:26.5

字数:380 千

图:636 幅

印数:0001-5000

(附光盘)定价:60.00 元

---



# 中国艺术教育大系总编委会

名誉主任 潘震宙

总主编 赵 沅

主任 陶纯孝

副主任 杜长胜 蔺永钧 戴嘉枋 王锦燧

委员 于润洋 刘 霖 王次炤 靳尚谊 孙为民  
徐晓钟 金铁林 朱文相 周育德 吕艺生  
于 平 江明惇 胡妙胜 荣广润 潘公凯  
冯 远 常沙娜 杨永善 赢 枫 郑淑珍  
朱 琦 卜 键 陈学娅 傅新生 钟 越  
黄 河

执行主任 赢 枫

执行副主任 郑淑珍 朱 琦 牛耕夫

## 美术卷编委会

主任 孙为民 宋忠元 杨永善

委员 杜 健 丁一林 冯 远 傅新生 陈 平  
张绮曼 周建夫 柳冠中 潘耀冒

本册责任编辑 宋忠元

本书顾问 王伯敏



# 《中国艺术教育大系》总序

由学校系统施教而有别于传统师徒相授的新型艺术教育，在我国肇始于晚清的新式学堂。而进入民国后于1918年设立的国立北京美术学校，则可被视为中国专业艺术教育发轫的标志。时至1927年于杭州设立国立艺术院，1928年于上海设立国立音乐院，中国的专业艺术教育始初具雏形。但在20世纪的上半叶，中国的专业艺术教育发展一直处在艰难跋涉之中。以蔡元培、萧友梅、林风眠、欧阳予倩、萧长华、戴爱莲等为代表的一批先贤仁人，为开创音乐、美术、戏剧、戏曲、舞蹈等领域的专业教育，筚路蓝缕、胼手胝足、呕心沥血、鞠躬尽瘁。

中华人民共和国成立后，对专业艺术教育的发展给予了高度的重视。1949年第一届中央人民政府成立伊始，即着手建立我国高等专业艺术教育体系，将以往音乐、美术、戏剧专业教育中的大学专科，提高到了大学本科层次。当时列为中专的戏曲、舞蹈专业教育，也于20世纪80年代前后逐一升格为大专或本科，并且自70年代末起，在高等艺术院校中陆续开始了硕士、博士研究生的培养。迄今为止，我国已形成了以大学本科为基础，前伸附中或中专，后延至研究生学历的完整的专业艺术教育体系，在大陆拥有30所高等艺术院校，123所中等艺术学校的可观的办学规模。

近一个世纪以来，在我国专业艺术教育体系的创立和发展的过程中，建立与之相适应的、中西结合的、系统科学的规范性专业艺术教材体系，一直是几代艺术教育家孜孜以求的奋斗目标。如果说20世纪上半叶我国艺术教育家们为此已进行了辛勤探索，有了极为丰厚的积累，只是尚欠系统的话，那么在20世纪50年代全国编制各艺术专业课程教学方案和教学大纲的基础上，于1962年全国文科教材会议之后，国家已有条件



部署各项艺术专业教材的编写和出版工作，并开始付诸实施。可惜由于接踵而来的十年“文革”动乱，使这项工作被迫中断。

新时期专业艺术教育的迅猛发展对教材建设提出了新的要求。高等艺术教育教学改革的深化，教育部提出的面向 21 世纪课程体系和教学内容改革计划的实施，以及新一轮本科专业目录的修订、教学方案的制订颁发，都为高等艺术院校本科教材的系统建设提供了契机和必要的条件。恰逢此时，部属中国美术学院出版社于 1994 年酝酿、发起了“中国艺术教育大系”的教材编写、出版工作。这一提议引起了文化部教育司的高度重视。1995 年文化部教育司在听取各方面意见后，决定把涵盖各艺术门类的“中国艺术教育大系”的编写与出版列为部专业艺术教材建设的重点，并于 1996 年率先召开美术卷论证会，成立该分卷编委会；1997 年又正式成立了“中国艺术教育大系”的总编委会，以及音乐、美术、戏剧、戏曲、舞蹈各分卷的编委会。为了保证出版工作的顺利进行，同时组建了出版工作小组。

在世纪之交编写、出版的“中国艺术教育大系”，是依据文化部 1995 年颁发的《全国高等艺术院校本科专业教学方案》，以专业艺术本科教育为主，兼顾普通艺术教育的系统教材。在内容上，“中国艺术教育大系”既是 20 世纪中国专业艺术教育优秀成果的总体展示，又充分考虑到了培养 21 世纪合格艺术人才在教育内容上不断拓展的需要。因此，“大系”于整体结构上，一方面确定了 5 卷共计 77 种 98 册基本教材于 2000 年出版齐全的计划；另一方面，为使这套教材具有前瞻性和开放性，对于在 21 世纪专业艺术教育发展过程中，随教学课程体系改革、专业学科更新而形成的较为成熟的新的教学成果，也将陆续纳入“大系”范围予以编写出版。

在教材中如何对待西方现代派艺术，是一个无法回避的问题。邓小平同志在 1983 年说过：“我们要向资本主义发达国家学习先进的科学、技术、经营管理方法以及其他一切对我们有益的知识和文化，闭关自守、固步自封是愚蠢的。但是，属于文化领域的东西，一定要用马克思主义对它们的思想内容和表现方法进行分析、鉴别和批判。”（《邓小平文选》第三卷第 44 页）对此，我认为对西方现代派艺术也需要加以具体分析。一方面应该看到，从 19 世纪末以来在西方兴起的种种现代派艺术思潮，是西方资本主义文化的产物，我们必须以马克思主义观点对它们的思想内核及美学观——进行分析、鉴别和批判扬弃，绝对不能盲目推崇追随；另一方面，伴随西方现代艺术共



生的种种拓展了的艺术表现形式、方法和手段，则是可能也应当为我所用的。鉴此，前者的任务由“中国艺术教育大系”中的《艺术概论》来完成，而后者则结合各门类艺术的具体技法教程来分别加以介绍。

作为文化部“九五”规划的重点工程，拟向全国推荐使用的专业艺术教育的教材，“大系”的编写集中了文化部直属的中央音乐学院、中国音乐学院、上海音乐学院、中央美术学院、中国美术学院、中央戏剧学院、上海戏剧学院、中国戏曲学院、北京舞蹈学院等被称为“国家队”院校的各学科领头人，以及中央工艺美术学院、武汉音乐学院等在相关学科的翘楚，计国内一流的专家学者数百人。同时，这些教材都是经过了长期或至少几轮的教学实践检验，从内容到方法均已被证明行之有效，而且是比较稳定、完善的优秀教材，其中已被列为国家级重点教材的有9种，部级重点教材19种。况且，这些教材在交付出版之前，均经过各院校学术委员会、“大系”各分卷编委会以及总编委的三级审读。可以相信，“大系”的所有教材，足以代表当今中国专业艺术教育教学成果的最高水平；也有理由预见，它对规范我国今后的专业艺术教育，包括普通艺术教育，将起到难以替代的作用。

“中国艺术教育大系”的工作得到了文化部、教育部、国家新闻出版总署等方面的高度重视。在此，我谨代表参与教材编写的专家学者和全体参与组织工作的有关人员，对上述领导部门，特别是联合出版“大系”的中国美术学院出版社、上海音乐出版社、文化艺术出版社致以崇高的谢意！

教育部艺术教育委员会主任  
“中国艺术教育大系”总主编

赵沅

1998年6月18日



# 导 言

※ ※ ※ ※ ※

在人类社会的漫长历程中，我们今天纳入美术这个范畴，主要从满足审美需求看待的人造物，大部分时间、大部分场合，并不是被当作审美对象创造出来的。

原始人制作“形象”的意图，跟他们制作工具的意图，本质上并无区别，不是为了“赏心悦目”，而是出于“实用”。原始人相信，由他们自身创造出来的动物或人物的形象，会发挥神奇的魔力，帮助他们维持自身生存、促进种族繁衍。或许，他们也会为自己的创造力惊喜，感受到形象的美妙，但这只是附带产生的效果。

古埃及法老，耗费人力物力，建造坚固的金字塔，雕刻自身的形象，目的是为护卫灵提供必要的条件，以确保自身死后享有来世、获得永生。古希腊人的信仰和人生理想，在众多优美动人的神像和运动员像上，获得了形象化展示。罗马皇帝，通过雕像及凯旋门、纪功柱等，极力颂扬自身和帝国的丰功伟业，强化他们的统治。其他各类罗马建筑，为适应社会需求、满足上层人士生活享受，也发挥着实际作用。

在基督教、佛教和伊斯兰教的世界，美术主要是弘扬宗教的宣传工具，其余的功能都处在从属的位置。遍布各地的无数教堂、佛寺、清真寺，以及附着在它们内外的雕塑、绘画和其他装饰，全实实在在地服从着宗教的要求。中世纪时期，针对反对者排斥形象的态度，教皇格列高利一世的名言，“经文对识文断字者发挥何种作用，形象就会对文盲发挥何种作用；借助形象，文盲认识到自身应接受的东西，从中懂得了他们无法从书本中读懂的道理。”就明确透露出教会对美术作用的认识，不愿放弃用它传播宗教精神的机会。只要看一下教堂里的绘画

和雕塑，不难明白动用那么多力量、耗费那么多心血创作它们的意图所在。

进入文艺复兴时期，教皇、君主、贵族以及欧洲新兴的银行家、商人，从不同层面决定着美术创作的面目。他们大力赞助美术事业，除了出于个人爱好，也都贯穿着实际目的，或是用美术宣扬宗教和教会，或是用美术歌颂国家和城市的荣光，或是用美术彰显自身的伟大、提高自身的声望，或是用美术装点自身的生活环境，满足自身的私欲……仅以意大利为例，《加塔梅拉塔骑马像》、《最后的晚餐》、《大卫》、《雅典学派》、《乌尔比诺的维纳斯》、《托莱多的埃莉诺拉及其子乔瓦尼·德·美第奇》，以及那些著名的教堂和府邸，无不与上述目的密切相联。时代的思潮，社会的习俗，也会渗入美术家的心灵，影响美术创作的面目。从中世纪宗教画与文艺复兴宗教画的异同上，就能明显感受到这种具有普遍性的情况。

此后各个世纪，西方不同的国家，占主导地位的、对美术进行赞助和扶持的当权者或富有者，全都希望美术能满足他们政治的、社会的、宗教的和精神的种种需求。其他地区的情况，也大体相似。凡尔赛宫、泰姬陵、圣保罗大教堂、《玛丽·美第奇的生平》、《心醉神迷的圣特雷萨》、《哈勒姆圣阿德里安尼团的军官》、《英诺森十世》，均是为某种特定的或官方的目的创作的，具有命题作文的性质。就连那些点缀在府邸或私宅中的无数神话裸女图、圣母像、风俗画、静物画、风景画和家庭成员的画像，也都是用来满足主人的不同现实欲求，很难说仅为赏心悦目。狄德罗在法国大革命前发表的艺评中，排斥布歇，推崇格勒兹，着眼点就在美术的教化功能。这种态度，从古至今，受到众多人士支持和宣扬，同样影响着美术。

从整个人类历史着眼，上述情况是普遍的现象。纯粹的个人表现，“为艺术而艺术”的境界，“无用的”、“唯美的”美术，或许不能说没有，但无疑相当罕见。当然，在接受委托从事创作之际，美术家仍有一定的空间来发挥个人的创造性，米开朗琪罗宏伟的西斯廷礼拜堂天顶画就是这么完成的。话说回来，这种自由度往往有限，卡拉瓦乔大胆的创新，就屡屡受到否定或指责。随着时间的推移，社会的发展，美术家除了接受定件，也有了更多的主动性，可以摆脱他人的左右，无视社会或时代的要求，为实现自身的艺术梦想，“自由自在地”创作身为美术家的他或她真正想创作的美术品，表达自身希望表达的思想感情。《干草车》、《自由引导人民》、《打石工》、《日出印象》、《星夜》、《有一筐苹果的静物》、《阿维尼翁的小姐》、《两位弗丽达》之类作品，就是美术家听凭自身心灵指引创作



出的。总体而言，这种由美术家自觉自愿完成的美术品，更鲜明地传达出美术家的个性，似乎也更符合文艺创作的本质。

美术的传统，美术家的个性、趣味和才能，也会渗透进美术创作，影响美术的面目和价值，使美术品丰富多彩，特色鲜明，魅力纷呈。虽然服务于相同的目的，塑造着相同的形象，但古代印度同一时期的《立佛像》与《坐佛像》是多么不同，分别显示出犍陀罗派雕塑和马图拉派雕塑的特点。同样，在表现圣母时，达·芬奇的《岩间圣母》，米开朗琪罗的《圣母哀悼基督》，拉斐尔的《西斯廷圣母》，带给人们的感受也各不相同，有鉴赏力的观者会领略到文艺复兴三杰独特的个人风格的独特美感。从中，不难发现美术家追求开拓新境界的热情，这正是促进美术发展变化，令人总会有惊喜的一种基本保证。由此，美术才能如一股活水，永远流淌，常葆清新，满足美术爱好者的期望，激发我们对人类创造力的赞叹。美术家的探索，也能改变人们的审美习惯，加深人们对周边事物的认识。莫奈笔下的伦敦景色，就让伦敦人豁然醒悟，感觉到伦敦雾的真象，接受了这位色彩大师的新颖画法。

深究的话，美术这一人类的创造，之所以能存在下来，受到欢迎，少不了它“非实用的”功能。“赏心悦目”这种审美要求，很早就伴随着美术。历史上许多记载，都表明美术品的形式美、美术家的精湛技艺，是人们关注美术创造的一个重要因素，并非可有可无之物。如果仅考虑内容，从实用性出发，中世纪的欧洲人就不必殚精竭虑，用华贵的材料、精美的插图来美化那些《福音书》手抄本了。显然，他们明白这种悦目的形式美能加强“神圣之物”的感染力和吸引力，缺少它，那效果会大不一样。同样，需要美术家为自身创作的著名赞助者和保护人，都会精心选择大师名家为自己服务。米开朗琪罗性格倔强，不好摆弄，但教皇非要花大价钱聘用他，看上的就是他创作出艺术的奇迹，以完善的作品震惊世人。路易十四把原本打算作为礼品送出的自身画像留下，也是因为里戈的画艺动人，能给他带来快感。

优秀的美术品，一旦创造出来，就具有了超越时空的生命力和感染力，会对时人和后人产生作用，让他们获得自然科学、社会科学无法给予他们的独特审美体验，加深对人类自身及其创造力的认识，提升他们生活的质量。“古代科学只具有某种历史的吸引力，加伦和托勒密只为学者研究而存在，而古代的艺术对我们所有人来说都是不朽的瑰宝。”这种说法点明了美术的独特价值。经验告诉我们，优秀的美术品形形色色，并不固守什么严格的规范或刻板的模式，杰出的美术家往往会有出

人意表的创造。要更好地欣赏和理解人类的全部美术成果，心胸开阔、富于同情、认真学习，无疑是必不可少的条件。

※ ※ ※ ※ ※

作为美术品创造者的美术家，在现代颇受关注，不少人把美术家视为特殊的、有神奇才能的人，绝不会把他们与工匠混同。但回顾历史，不难发现，在不同时代、不同地区，创造美术品的人，具有不同的身份和地位；很多时候，他们并非现代意义上的美术家。最早的美术家，或许在某种程度上类似巫师。就西方而言，在美术史上享有盛誉的古希腊美术家，并不具有与哲学家等平起平坐的权力，赏识他们才能和技艺的古希腊人，还是把他们看成靠“手艺”创作的工匠。古罗马的美术家，命运也大体相似。古人重视的七艺中并无美术的位置，从事美术创造的人怎能有像样的地位。

创造了辉煌的拜占廷镶嵌画、罗马式雕塑和哥特式彩色玻璃窗的人，全是实实在在的工匠，身份和地位与众多靠各种手艺谋生的百姓没什么区别。在漫长的中世纪，优秀的美术家是“师傅”，他们带领徒弟和助手，承接活计，为雇主完成指定的美术任务。就算他们创作了令人赞叹的杰作，也没人把他们当作上等人，社会并不认为他们多么值得重视。在历史上，他们是“无名氏”，绝大多数没留下名字。

进入文艺复兴时期，情况发生了变化，美术作品的创造者，对自己的“画家”或“雕塑家”身份有了新认识，他们自觉美术家是文化人，美术创作不仅靠“手艺”，更要凭“心智”和“头脑”。瓦萨里《意大利建筑、绘画、雕塑名家传》的面世，无疑体现了美术家对自身身份和价值的信心。虽然美术仍非贵族应从事的职业，但社会远比以往重视美术家了。从丢勒的书信中，我们了解到他在意大利被看作绅士，有了上等人的感觉。更多的事例，证实着美术家形象的改观和提升。弗兰西西一世礼聘达·芬奇移居法国；查理五世为提香拾笔的美谈，以及他封提香为骑士和伯爵的事实；无不是美术家身份和地位变化的有力佐证。自画像的增多，也从一个侧面反映了美术家对自身价值的肯定。

从17世纪起，美术商品化的趋势得到加强，市场化的环境，使美术家有可能摆脱受制于少数赞助者或保护人的状况，赢得更多的自由。17世纪和18世纪的一些绘画，就生动地反映了这种变化，让我们感受到画家、画商、主顾三位一体的情况。如今，这种情况已相当普遍，不仅在西方，也在其他地区，成为主流。



到了19世纪，美术家的身份、地位和状况，日趋与今日相似，他们开始成为个体化的自由职业者，可以随心所欲地创作自己想创作的美术品。当然，社会的各种现实条件仍然会影响他们，不过，美术家对自身的看法，社会对美术家的看法，都有了不小的变化。每一个体的美术家会有各自不同的选择和追求，这或许正是造成近二百年来西方美术面目更加丰富多彩的一个重要原因。

随着资本主义的发展，西方世界现代化程度日趋提高，美术家自我意识大为增强，以往那种美术家与社会审美趣味和艺术要求基本合拍的现象开始消失了。杜米埃因《高康大》获罪入狱，惠斯勒与拉斯金对簿公堂，都是美术家与社会关系变化的例证。当时的欧洲，在保守的学院派审美趣味占主导地位的情况下，那些今日视之为引领潮流、做出创造性贡献的美术家，大多遭到主流社会的排斥或忽视，没能像文艺复兴或巴洛克时期诸大师那样受到上层人士的热情接纳和广泛追捧。19世纪后期，法国最受欢迎也最富有的画家是马蒂斯反感的布格罗，塞尚和凡·高根本不受重视，处于无人理会的境地。塞尚靠遗产尚能衣食无虞，凡·高则一贫如洗，生活极为困顿。某种程度上，这些走自己道路的、创新的美术家成为“先锋”，走在了时代前头，因而难于获得理解和支持。

20世纪以来，虽然仍会受到社会的影响，但美术家通常在自己的工作室里从事个体创造，然后把完成的作品提供给代理人（美术商、画廊老板），由这样的中介者卖给买家（私人收藏家、美术爱好者、单位等）。当然，还会有国家、组织、机构乃至个人委托美术家从事命题创作，但这并不妨碍他们基本是自由创造的人。时至今日，美术家成功与否，因人而异，似乎难有固定的模式和路径。如果把成功定义为受欢迎、赚大钱，而非艺术的创造，那么满足主流社会和富人的需要，赢得其青睐，仍是根本的条件和保证，与往昔并无二致。

※ ※ ※ ※ ※

从一般的文艺欣赏角度说，通常我们拿起一本小说，播放一张激光唱片，或是走进影院，坐在剧场，去观赏一部影片或一出戏曲，目的其实很单纯，不过是为了获得审美的快感，寻求心灵的愉悦，给平凡的生活带来一些异常的光彩。看美展，翻画册，追求的无疑是赏心悦目。总之，欣赏文艺，并非为了求知受教，跟接触自然科学、哲学、伦理学的目的完全不同。当我们作为欣赏者或爱好者，面对那些为宗教或政治意图创作的美术品时，它们蕴含的意义和教训，一般只能在满足我们的

审美要求时附带传递给我们。这种情况，有些像小孩子喝各种可口的饮料时不知不觉把养份或药物吞入腹中，他们原本不是受后者吸引喝饮料的。人们大多喜欢风景画，其实也有类似的原因，那些大自然的动人形色，会让我们直接而又轻松地获得审美的愉悦。不少时候，我们不会认真考虑绘画或雕塑作品的主旨，不会费力挖掘它们背后的含义，不会主动寻求获得真知或教益，我们往往是让目光停留在美术品的外观，欣赏它美妙动人的形式，赞叹创造者精湛的技艺。面对《赫尔墨斯与小狄奥尼索斯》时，我们不必非弄明白他们是何方神圣，相互之间有什么关系，那高度完美的男性裸体，那自然从容的优雅动作，那纯熟无比的雕刻手法，一下子就吸引住我们的目光，让我们沉浸在美的世界中，感受到心灵的喜悦和陶醉。同样，注视《最后的晚餐》时，我们也可以忽略其中的宗教主题和精神，全心全意关注达·芬达的艺术创造，欣赏构图处理的精妙，人物刻画的深刻，空间表现的真切，以及整体的高度和谐。能在这个写实性与理想性高度统一的绘画世界中，领略到种种胜过前人的艺术之美，无疑是相当美妙的体验。我们通常说的提高文艺欣赏水平，主要指的就是增强对形式语言的感受力和领悟力，少了这种能力，也就谈不上欣赏，实现不了美育的目的了。

但事情并非如此简单。任何一件美术品，都是由特定的人在特定的时代和环境里创造出来的，有着特定的内容，服务于特定的目的。要充分理解它，除了要有鉴赏力，还需要其他的相关知识、素养和方法。以《奥古斯都像》为例，你面对它时，哪怕对它一无所知，也会发觉它是一个身体健美的年轻男子雕像，他的小腿边还有个带翼的小小裸童。某种程度上，这是一件类似《赫尔墨斯与小狄奥尼索斯》的作品，主角的塑造同样展示出精美的雕塑技艺。但如果你知道它的标题，而且你也了解古代罗马历史，你就会明白它再现的是首位罗马皇帝，与那位希腊的神不同。但这位罗马皇帝的雕像是他本人真实的写照吗？如果你相信它属于1世纪初叶，而你又知道奥古斯都的生年，你大约就会觉得创作它的雕塑家美化了至少已年过六旬的老皇帝，很可能这是遵循奥古斯都本人的意愿。当然，你也许会相信另一种解释，即它是奥古斯都早年雕像的摹本。或许还会有进一步的追问：在这个真实的历史人物身边为什么出现小爱神之类虚构的神话形象呢？如果你了解维纳斯与罗马的关系，你就会明白这是用来暗示奥古斯都是维纳斯后代，同样具有神性。显然，这样的处理是奉旨行事，至少也要得到皇帝本人的默许，否则它还能留存下来吗？这尊雕像绝非这位至尊



者如实的写照，理想化无疑是它的重要特征。

除了这些内容方面的因素，它在构图和人物塑造上是一无依傍，纯然独创的吗？如果你熟悉深受罗马人推崇的古希腊雕塑，也了解罗马共和国时期的雕塑，你就不难领略到，《奥古斯都像》，既效法了波利克里托斯的《持矛者》，也借鉴了共和国时期的《演说家》，其间的艺术传承关系显然存在。

上述情况，对爱好美术的人和学习美术的人来说，会随着日益广泛深入地接触美术，出现在脑海。他们的心中会萌生出更全面更充分理解美术及其发展历程的意愿，阅读包括美术史在内的相关著作，就成为理所当然之事。

※ ※ ※ ※ ※

美术史写作，通常涉及的是绘画（广义的）、雕塑和建筑这三大门类。近几十年来，随着新创作形态的出现，以及视觉艺术、视觉文化研究的兴盛，美术或美术史向更多的越界行为和混杂表现敞开了大门，如多媒体艺术等就堂而皇之地进入美术或美术史的殿堂。但就本书时间下限而言，并没涉及后现代以来的情况，论述的对象仍限制在历史悠久的绘画、雕塑和建筑领域。一般意义上的工艺美术（实用美术）基本也没涉及，就连西方美术史家纳入“图画”中的摄影也留给专门的摄影史了。

绘画、雕塑和建筑，比文字还早，是人类创造力最初的辉煌体现。从诞生以来，它们始终伴随着人类，成为人类发展历程中不可或缺的因素，少了这种被称为美术的东西，人类作为创造者的形象就会减色，人类生活的品质也要降低。

绘画（或如有些西方美术史家称的图画），是二维的平面性图像。除了壁画、油画、版画、素描，广义上也涵盖了瓶画、镶嵌画、彩色玻璃窗画，壁挂以及摄影。在美术中，可以说，它的历史最悠久，表现手段和使用材料也最多样，三言两语难以解说清楚。从旧石器时代至今，它一直在发展、在变化，呈现出极其丰富多彩的面目。

雕塑，是三维的立体性形象，主要分为圆雕和浮雕这两类。低浮雕近似绘画，但仍具有一定的三维因素。原始人创作的《维伦多夫的维纳斯》和《洛塞尔的维纳斯》分别代表着这两类，前者属于圆雕，后者属于浮雕。就创作方法而言，雕塑有两种历史悠久的基本方法，一为“雕”，一为“塑”。以石材或木材创作的雕塑，运用雕的方法，也就是直接凿掉材料上多余的部分，让隐藏在其间的形象显现出来。两河流域的《古代亚立像》是石雕，古埃及的《卡阿佩尔像》是木雕。用泥巴或青铜之类材料创作的雕塑，要靠塑的主法，也就是把泥巴一点

点堆集在一起，塑造成草稿，然后将其烧制成陶或瓷的作品，或者是经过种种工序，把草稿翻铸为青铜的作品。本书涉及的绝大部分雕塑作品，都是运用这两种基本方法创作的。

与绘画和雕塑相比，建筑更具实用性，它是人类生活和活动的重要场所。从规模上说，建筑远胜绘画和雕塑，建筑师无法凭一己之力完成它，必须靠群体合作。就用途而言，建筑可分为公共建筑和私人建筑，前者如帕特农神庙和巴黎歌剧院，后者如银婚宅和落水庄。能进入美术史的建筑，大多属于公共建筑。建筑形态五花八门，但最基本的结构方式，不外梁柱和拱券，不同时代、不同地区的建筑师，以它们为据，构造出无数精彩纷呈的建筑物。建筑用材中，砖、木、石使用最为广泛，历史也最为悠久。钢铁之类的材料，是晚近才出现的。地域和传统，再加上科学技术的发展，共同影响着建筑手法和材料的选择。

纵观西方美术史写作，不难发现它经历了不同的历史阶段，有过各具特色的视点和方式。老普林尼在《博物志》中对古希腊美术家的片断描述，还算不上严格的美术史写作。附带提一下，谢赫的《古画品录》、张彦远的《历代名画记》，都出现在西方美术史写作沉寂的岁月，看起来，我们这个民族古代的美术史写作，确有值得赞美的地方。

经历了漫长的岁月，意大利美术家兼美术史家瓦萨里，在16世纪中叶，推出了宏篇巨著《意大利建筑、绘画、雕塑名家传》，以生动的传记体方式，描述了意大利美术跨越三个世纪的人生般发展历程，从形式、风格诸方面对美术家及其作品做出了精微的评析，盛期文艺复兴大师米开朗琪罗成为他顶礼膜拜的偶像。瓦萨里揭示美术演变规律，确定美术评价标准的努力，在历史上产生了深远影响，称其为西方美术史写作的创始人，应当说恰如其分。

接续瓦萨里，对西方美术史写作做出重要贡献的，首推德国人温克尔曼。18世纪中叶，他在《古代美术史》一书中，明确提出从史的角度更全面考察美术的方式。温克尔曼高度赞扬古代希腊美术，这种态度，一如瓦萨里对意大利盛期文艺复兴美术的推崇，在西方世界进一步强化了古典美术至高无上的地位，有助于古典风范的流行。

进入20世纪，美术史写作变得更加丰富多彩，在许多方面获得了有价值的新成果。瑞士美术史家沃尔夫林从美术本体出发，借助五对简洁的概念，对文艺复兴风格与巴洛克风格做出了富于创意的对比分析，确立起美术形式研究的价值。通过沃尔夫林的论述，巴洛克美术的成就也得到彰显。



与沃尔夫林不同,法国人马勒、德国人潘诺夫斯基等,对美术题材和作品内含的研究,进行了意义重大的开拓,使图像志和图像学在探讨中世纪美术和北方文艺复兴美术等方面获得了显著成效。美术史写作的视野和方法,由此更加开阔和多样,为后继者提供了更多的启示和选择。

由于美术现象本身极为复杂和丰富,与人类社会诸多方面有着千丝万缕的联系,不同的美术史家往往会根据自身的兴趣或条件,从不同角度研究美术,做出不同的阐释。20 世纪的美术史写作,除了前述美术史家的探索,还涉及心理学、马克思主义、女性主义、符号学、解构主义等。

历来的美术史研究,大体可分为两类,一类是“内在研究”,另一类是“外在研究”,前者侧重于形式与语言,后者侧重于内容与语境。前者主要关注美术的形式、风格、艺术技巧、作品鉴定等,这些往往也是美术家、鉴赏家等十分关注的问题,在形成美术品美感上起着重要作用。后者主要关注美术与社会、政治、宗教、文化的联系,美术的意义和作用,美术的赞助,美术的传播等问题,这些往往也是哲学家、历史学家、社会学家、文化学者之流喜欢介入的。

当今,一般的美术通史写作,因其涉及的内容相当广泛,美术史家往往混用内在和外在的方式。如果局限于某一方式,肯定会影响阐释的效果,但就个体的美术史家而言,无所不包的理想境界只是梦想。

美术史作为一门独立的学科,有自身特定的研究对象、研究内容和研究方法,但它同样不可避免地要与其他人文学科乃至自然科学发生联系,有所交叉或借鉴。例如,以科学家的方式,对颜料的化学成分进行测定,用 X 光透射美术作品,都有助考察美术现象,促进深入研究,得到确切判断。

尽管美术史写作应敞开大门、拓宽视野,但美术史终究是美术的历史,如果过多离开美术的实践和成果,无视美术本体的特征和艺术家的艺术追求,只想让美术成为社会史、政治史、宗教史、思想史、文化史的例证和注脚,那么它将失去自身的价值。如何恰当把握尺度,做到既不忽略他者,更要关注自身,应成为美术通史写作者认真对待的课题。

美术史写作,在于揭示美术发生、发展和演变的过程,呈现它在不同历史条件下与人类社会和精神需求的内在联系和具体作用,阐述其间的缘由和规律;同时也应展示人类创造力在美术领域的辉煌表现,剖析杰出美术家的成就和价值,表明经典的品格和意义。在一个注重物质和科技进步的时代,后者或许会增强我们自身追求完美境界的信心。

# 目 录

## 总 序

## 导 言

### 第一章 史前美术 ..... 1

第一节 旧石器时代美术

第二节 新石器时代美术

第三节 青铜时代美术

### 第二章 古代两河流域美术 ..... 7

第一节 苏美尔美术与新苏美尔美术

第二节 阿卡得美术

第三节 巴比伦美术与新巴比伦美术

第四节 亚述美术

第五节 波斯美术

### 第三章 古代埃及美术 ..... 15

第一节 早期王朝美术

第二节 古王国美术

第三节 中王国美术

第四节 新王国美术

### 第四章 爱琴美术与古代希腊美术 ..... 25

第一节 爱琴美术

第二节 古代希腊美术



第五章 伊特鲁里亚美术与罗马美术 .....	51
第一节 伊特鲁里亚美术	
第二节 罗马共和国美术	
第三节 罗马帝国美术	
第六章 印度美术 .....	65
第七章 日本美术 .....	73
第八章 非洲美术 .....	85
第九章 美洲美术 .....	89
第一节 中美洲美术	
第二节 南美洲美术	
第三节 北美洲美术	
第十章 伊斯兰教世界美术 .....	97
第十一章 中世纪欧洲美术 .....	107
第一节 早期基督教美术与拜占庭美术	
第二节 欧洲早期中世纪美术	
第三节 罗马式美术	
第十二章 文艺复兴美术 .....	147
第一节 意大利早期文艺复兴美术	
第二节 意大利盛期文艺复兴美术	
第三节 意大利样式主义美术和 16 世纪下半叶其他美术现象	
第四节 意大利之外文艺复兴美术	
第十三章 巴洛克与洛可可美术 .....	217
第一节 意大利巴洛克美术	
第二节 法国巴洛克时代美术	
第三节 委拉士开兹与西班牙巴洛克绘画	
第四节 鲁本斯与佛兰德巴洛克绘画	
第五节 荷兰巴洛克绘画	
第六节 英国巴洛克建筑	
第七节 德国与奥地利的巴洛克美术	
第八节 法国洛可可美术	

第九节 18 世纪意大利绘画

第十节 18 世纪英国美术

**第十四章 从新古典主义美术到后印象主义美术 ..... 273**

第一节 新古典主义美术与浪漫主义美术

第二节 写实主义美术、印象主义美术及其他美术

第三节 后印象主义美术及其他美术

**第十五章 20 世纪上半叶欧洲与美洲美术 ..... 333**

第一节 野兽主义

第二节 表现主义

第三节 立体主义

第四节 俄尔甫斯主义

第五节 未来主义

第六节 至上主义

第七节 构成主义

第八节 风格派

第九节 其他美术家与美术现象

第十节 达达

第十一节 超现实主义

第十二节 墨西哥壁画、美国写实绘画

第十三节 苏联社会主义现实主义美术

第十四节 第一次世界大战后现代主义雕塑家

第十五节 抽象表现主义绘画

第十六节 欧洲表现性绘画

第十七节 20 世纪西方现代主义建筑

**简明书目 ..... 375**

**彩 图 ..... 379**



# 第一章 史前美术

## 第一节 旧石器时代美术

人之所以为人，很大程度上就在于人有创造力，在人的成长过程中，创造无疑发挥着不容置疑的关键作用。人类文明史，始终是与人类创造力的发展联系在一起的，从史前时期起，人在维持其生存的过程中，就开始了创造的活动。创造形象的活动，与创造工具的活动一样，是人类创造力最早的一种表现。可以说，人类的美术史，就诞生在现存的旧石器时代的人所创造的那些雕塑或绘画的形象中。它们不单为后人提供了认识当时人类生活的宝贵资料，而且为后人提供了认识人类最初的美术活动的生动例证。

在德国一处洞穴里发现的猫科动物头与人体相结合的立像，是迄今为止年代最久远的雕塑（图 1-1）。这个用猛犸象牙雕刻的奇特形象，究竟蕴含着何种意图，今天尚不清楚，但要创造这样一个并不存在的奇特形象，肯定要花心思，要有技艺才能做到，从中不难感受到原始人神奇的创造力。

比这件象牙雕晚出现的一批所谓的“维纳斯像”，既有圆雕，也有浮雕。它们的意义和功能，显然要比这个奇特的人兽混合体清楚。发现于奥地利的《维伦多夫的维纳斯》（图 1-2），是这批维纳斯像中最著名也最精彩的圆雕。整个形象很小，只有 10 厘米左右，但从今日的眼光看，其表现力却很大。创作者以夸张的手法，突出展示女性壮硕的躯体，以及丰满的乳房等器官，其目的在于强调女性的生殖能力，表达人类繁衍后代的愿望。旧石器时代的形象创造者，自然不会有现代美术家的意识，但令人惊异的是，这个小小的形象，它每个受到关注的细部，几乎全呈现出基本的几何形，它们浑然天成地融入整体，使其具有了厚重饱满的体量感和强烈的艺术感染力，每一



图 1-1 狮人，约公元前 30000 ~ 26000 年，猛犸象牙，高 30 厘米，德国乌尔姆博物馆



图 1-2 维伦多夫的维纳斯，约公元前 28000~25000 年，石灰岩，高 11 厘米，维也纳自然史博物馆



图 1-3 洛塞尔的维纳斯，约公元前 25000~20000 年，石灰岩，高 47 厘米，法国波尔多阿基坦博物馆

图 1-4 女人像，约公元前 20000 年，象牙，高约 4 厘米，法国圣日耳曼昂莱国立古物馆

图 1-5 动物群，约公元前 30000~17000 年，壁画，法国阿尔代什省肖韦洞穴



位受过现代主义美术洗礼的人，无不会向它的无名创造者表示由衷的赞美。

与这个裸女圆雕相呼应，还有从法国洛塞尔发现的裸女浮雕。这件被称为《洛塞尔的维纳斯》（图 1-3）的浮雕，在塑造裸女形象时，同《维伦多夫的维纳斯》相似，也着力突出女性的乳房、骨盆、阴户等部位，其目的也在表达繁衍后代的理想。同《维伦多夫的维纳斯》相似的，还有她身体上的红颜色，很可能这代表了孩子降生时的血。这个维纳斯的形象，虽然有所破损，但是整体相当完整。由于她右手拿着兽角，有时也被称作《持角的维纳斯》。

原始人对自身的关注之情，也体现在一个微小的牙雕年轻女人像上（图 1-4）。与前述两件作品不同，它的创造者，更细致地塑造着女人的头像。工整的网格状处理，使她的发型优美地垂落到双肩，衬托出她的椭圆形脸庞。现在只能看到标志脸庞基本结构的眉弓和鼻子，那效果近似现代雕塑。当初，眼睛和嘴巴也许是画上去的。创造这个女人像的原因何在，是否是真人写照，是否有审美作用？一时难有确解。





原始人的美术创造，跟他们自身的生活息息相关，那些维系他们生存的动物，反复出现在他们的雕塑和绘画中。20 世纪 90 年代，在法国的肖韦洞穴里，人们见到了画出来的野牛、犀牛、野马的形象（图 1-5），这些形象差不多是与前述人兽混合立像同时产生的。比肖韦洞穴壁画发现更早，但创作年代更晚的拉斯科洞穴里的壁画，则是更生动更迷人的动物图。旧石器时代人的观察力和表现力，在公牛厅的壁画（彩图 1）得到了令人激动的展示。旧石器时代的“画家”，显然十分熟悉他们狩猎的对象，仅用寥寥几笔，再加上有限的颜料，公牛形象就活灵活现呈现在壁面上，让人相信它们真实的存在。出现在这里的众多动物形象，有些部位还有相互交叠的痕迹，很可能是不同人在不同时间共同画成的。这样的绘画，并非现代意义的美术作品，其功能不在审美，而在“召唤”，让创造者及其同类，有更多的机会获取更多的动物。巫术之类的手段，在原始社会中，一直发挥着重大作用，许多今天视为文艺创造的活动，在当时往往不过是巫术之类的表现形式。严格地说，那时并无现代意义上的美术。

用驯鹿角雕刻的一个不大的野牛形象（图 1-6），处理手法和前述牙雕女人像不同，主要以浅浮雕的刻线方式创作。对驯鹿角略作加工，使它显示出野牛基本的外轮廓后，创作者便在这块鹿角上，精巧地刻出野牛的头部细节。也许是受到什么刺激，这头野牛突然转过头来，观察发生的情况。瞬间的动作神态如此生动真实，再度体现了原始美术家对动物深刻的体验和敏锐的观察。

另一组野牛的形象（图 1-7），也应当算成浮雕，只不过是高浮雕。这两个野牛的创作者以泥塑方式，在洞穴里堆塑出它们的壮健形体，眼、鼻、嘴、鬃毛等细节则是用工具刻划出来的。追求似真的效果，显然左右着创作者的一举一动。留在它们周围地面上的无数小脚印，表明这里曾是少年人活动的场

图 1-6 野牛，约公元前 15000～10000 年，鹿角，长约 11 厘米，法国圣日耳曼昂莱国立古物馆

图 1-7 野牛，约公元前 13000～8000 年，黏土，每头长 61 厘米，法国阿列日省蒂克奥杜贝尔洞穴野牛



图 1-8 头骨像, 约公元前 7000~6000 年, 头骨、着色泥灰、贝壳, 约旦安曼考古博物馆



图 1-9 人像, 约公元前 4000~3500 年, 陶, 高约 12 厘米, 布加勒斯特罗马尼亚国家历史博物馆



图 1-10 斯通亨治巨石阵, 约公元前 2100~2000 年, 英国索尔兹伯里平原

所, 这样的动物雕塑可能与某种仪式有关。

雕塑艺术两种基本的形式, 即雕与塑, 在旧石器时代全出现了, 未来的雕塑家将不断地丰富它们, 完善它们。

## 第二节 新石器时代美术

进入新石器时代, 人类开始告别狩猎生活和采集生活, 迎来农耕和畜牧的世界。这种革命性变化, 也在美术活动上留下了痕迹。随着农业发展, 定居出现了, 位于巴勒斯坦的杰里科就是当时一处著名的定居点。在杰里科, 人们发现了一些被称为“杰里科头骨”的人物头像。当时的人在创作这种用于宗教仪式的雕塑作品时, 采用了一种独特的方式, “雕塑家”拿来真正的人头骨, 给它略加处理, 如涂泥灰施颜色, 创造出皮肉的效果, 并在眼眶内嵌入贝壳, 创造出眼睛的效果。借助这样一种带有现成品意味的手法, 《头骨像》(图 1-8) 获得了史前美术中罕见的写实性。

新石器时代的人物雕塑, 更常见的还是用夸张、变形、概括、抽象之类方式创造的。无论是在法国发现的竖石女像, 还是在罗马尼亚出土的陶土男像和女像(图 1-9), 从本质上说, 是与《维伦多夫的维纳斯》一脉相承的, 目的并不在于创造一个与真人相似的形象。不过, 后者跟更具抽象性的前者相比, 显然洋溢着更多的生活气息, 从一男一女几何形意味明显的形体动作中, 不难窥到其创造者对现实人物生活状态熟悉的程度。





离开欧亚大陆，来到英国，在南部的索尔兹伯里平原，人们能见到一处壮观的新石器时代遗迹，它就是大名鼎鼎的斯通亨治巨石阵（图 1-10）。这种用于宗教仪式的建筑，由极其粗大的石块做环状排列，形成气势宏伟的圆圈，其中央则由巨石坊组合成马蹄形布局。建造这个巨石阵的石块，最高的超过七米，外圈石块为六米高，每块重达五十吨，在工程技术极不发达的四千来年前，究竟是如何在索尔兹伯里平原上立起这个宛如天外来客的巨型石阵，真是个谜。有人把这看成信仰所致，事实不会这么简单吧？

岩室壁画，是不同于洞穴壁画的一种新形式，它画在易于接触到的、有所内凹的岩壁上，看一下《妇女与动物》（图 1-11），会了解到这类壁画的特点。

旧石器时代，人靠狩猎为生，进入新石器时代，人定居下来后，与动物的关系发生了显著变化，畜牧开始出现，这个画面就反映了人类生活的这一新形态。妇女站在一群牛旁边，她们当然不是要猎杀它们。画面前景处的这群牛的形体，明显大于中景处的动物，很可能画家想借此暗示空间的远近，与旧石器时代的绘画相比，“经营画面”的倾向突出许多。

在土耳其的恰塔尔休于（亦有译为加泰土丘的），有一处著名的新石器时代遗址，当时的建筑、雕塑、绘画一应俱全，不少可称为新石器时代美术的精品，《跳舞的猎人》（图 1-12），在浅米色的平涂背景上，浮现出同样平涂的红色人物影像，栩栩如生地表现了人富有生命活力的运动状态。

图 1-11 妇人与动物，约公元前 4000~2000 年，岩画摹本，巴塞罗那考古博物馆

图 1-12 跳舞的猎人，约公元前 5800 年，岩画，土耳其恰塔尔休于

图 1-13 马与太阳马车，公元前 1800~1600 年，青铜，长 59 厘米，哥本哈根国立博物馆



### 第三节 青铜时代美术

利用青铜这种金属材料创造劳动工具、生活用具、武器等物品，标志着人类进入了一个更新的历史阶段。青铜时代的“美术家”，自然会感受到青铜不同于石、粘土、颜料之类材料的特性，从而尝试发挥这种新材料的艺术表现力，创造新的形象、新的作品。

《马与太阳马车》（图 1-13）是在丹麦发现的一件作品，它展示出当时斯堪的纳维亚雕塑艺术已达到相当惊人的高度。马拉的太阳车驾，让人猜想那个地区那时可能有崇拜太阳的习俗。从形式上看，整个青铜作品，由流畅的、圆润的线条及节奏控制着，显得十分生动和谐。带有装饰意味的马，细节处理得相当精巧，与后面的太阳圆盘及车轮构成相互衬托的关系，共同体现出生机盎然、明朗欢畅的艺术境界。

#### 思考题：

1. 原始人从事美术创作的主要意图是什么？
2. 史前雕塑有哪些艺术特色？
3. 旧石器时期绘画与新石器时期绘画有何异同之处？
4. 为什么不少现代美术家喜欢原始人的美术作品？

#### 课堂讨论：

1. 史前美术的价值和意义。



## 第二章 古代两河流域美术

底格里斯河与幼发拉底河这两条亚洲的大河，在它们流经的土地上，养育了人类最古老的文明。出现在两河流域的苏美尔、阿卡德、巴比伦、亚述、波斯等国家，在发展它们各自的古代文明之时，也创造出它们各自的古代美术，用两河流域五彩缤纷的美术创作，丰富着整个古代世界的美术景观。

### 第一节 苏美尔美术与新苏美尔美术

苏美尔人是两河流域最早的居民，公元前 4000 年左右，他们在这个地区渐渐安定下来，逐步发展起自身的文明，到了公元前 3000 年前后，苏美尔人已经建立起城邦国家。有别于埃及那样的统一国家，苏美尔人有着不同的城邦国家，形成不同的王朝。它的美术就是在这样的历史条件下出现和发展的。

苏美尔人的发展，离不开生活环境的营造。像不少古老民族一样，苏美尔人规划他们的城市时，是围绕着地方神庙建筑展开的，大约建于公元前 3500 年至 3000 年间的乌鲁克白庙（图 2-1），是奉献给天神和乌鲁克城守护神阿努的。这座神庙，为一个逐级加高的泥砖结构建筑物，由平台和平台之上的神庙组成。这种形制，通常被称为“塔庙”，代表着苏美尔神庙建筑的基本面目。它的出现，要早于埃及的金字塔，但与石造的金字塔相比，苏美尔人建造的这类纪念性建筑，由于材料本身的性质，往往难以抵抗自然的侵蚀，留不住壮观的景象，不能不说是个遗憾。

千余年之后，在苏美尔的另一个城邦国家乌尔，为月神南纳建造了一座保存更完好的神庙（图 2-2），如同乌鲁克白庙，这座神庙形制也属于塔庙。南纳塔庙规模超过献给阿努神的那



图 2-1 乌鲁克白庙，约公元前 3500~3000 年，石、砖，伊拉克沃尔卡

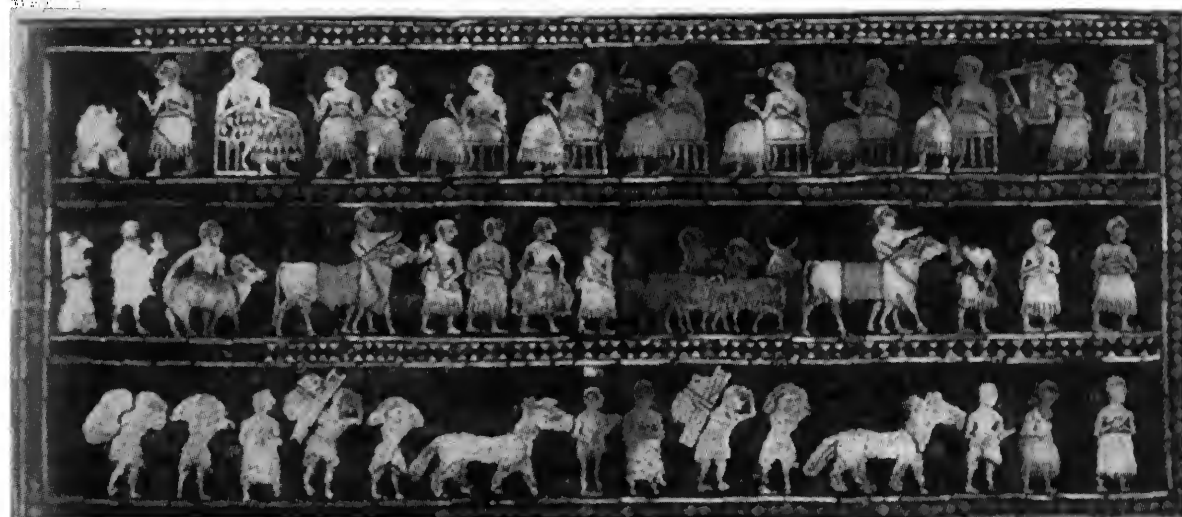
图 2-2 南纳塔庙，约公元前 2100~2050 年，伊拉克乌尔



图 2-3 女人头像，约公元前 3500～3000 年，云石，高 20 厘米，巴格达伊拉克博物馆

图 2-4 阿布神庙雕像，约公元前 2700～2500 年，石灰岩、雪花石膏、石膏，最高雕像 76 厘米，巴格达伊拉克博物馆与芝加哥大学东方学院

图 2-5 乌尔的军旗，约公元前 2600 年，木板镶嵌，高 20 厘米，伦敦大英博物馆



座白色塔庙，尽管已见不到当年屹立在高台之上的神庙，但稳稳立在平原上残存的三层平台，有如大山，仍然以其雄伟壮观的气势震撼着后人，引发他们对重获活力的新苏美尔时期美好的联想。

修建神庙之外，苏美尔人也把创造力投放到雕塑艺术上。现存伊拉克博物馆的一尊云石女性头像（图 2-3），尽管残破，但不乏感人的力量，她的深邃的大眼睛和庄重的感觉，成为最引人关注的所在，哪怕她与当年的样子已有不小的距离。有人猜想她可能就是苏美尔人信奉的战争和爱情女神伊纳娜。在那个时代，造像活动往往与信仰联系在一起，这种揣测不无理由。

如果说上述女性头像的身份还不能确认，那么以下雕塑形象的身份则不容怀疑，这批出自一座神庙的全身像（图 2-4），全属于礼拜者之类的雕像，他们有男有女，全都做出祈祷的样子，手里拿着苏美尔在宗教仪式上使用的广口杯。造型上，这些人物显示出鲜明的类型化特点，他们动作相同，形体也相同；一律具有圆桶般的躯干、宽肩和滚圆的大眼睛，以纯正面的姿势直立着。

这样的类型化形象，也出现在那幅被称为《乌尔的军旗》（图 2-5）的木板镶嵌画上。这件从乌尔王室墓地发现的作品，由两面组成，一面表现战争，另一面表现和平。每一画面被划分为均等的三个水平带，众多人物基本呈全侧面状，井然有序

地依水平状排列，在深色背景衬托下，他们的形象清楚显现出来，让人能轻松地了解画面上表现了什么。与前述宗教小雕像相似，出现在这里的人物，尽管身份不同，也都具有明显的共性：圆滚滚的身体，圆圆的头颅和圆圆的眼睛。看到这样的形象，马上就会明白它们是苏美尔人的创造。

征服了苏美尔的阿卡德，最终也被古蒂人征服。在异族统治期间，苏美尔人的一个城邦拉格什仍然保持着自己的独立，它的美术也继续带有苏美尔美术的特点。流传下来的一些拉格什统治者古代亚的雕像，都透露出相似的造型方式。以《古代亚立像》（图 2-6）为例，这尊花岗岩雕像，放在古代亚建造的神庙里，目的在于颂扬他是贤明的统治者。从他的形象和姿势上，不难发现与前述神庙里的立像一脉相承的地方，但不同的是，这个古代亚的形体更显得方整厚重，不超过五头身的人体比例强化着稳定有力的效果。在它的雕刻者手中，极为坚硬的石材被打磨得十分精细，生动再现了人物光洁的肌肤，富于装饰意味衣饰的线刻处理与之形成美妙的对照，加深了作品的艺术感染力。

## 第二节 阿卡得美术

公元前 2334 年前后，有着闪族血统的阿卡得国王萨尔贡，征服了苏美尔人的一个个城邦，在两河流域建立起自己的一统天下。萨尔贡及其后继者，把美术当成炫耀自身威权和丰功伟业的形象化手段，从突出统治者的角度看，阿卡得美术与苏美尔美术确实有所不同。

在尼尼微出土的一件男子头像，表现了一位阿卡得统治者的形象，有可能他就是那位统治阿卡得王朝逾半个世纪的萨尔贡。有别于苏美尔的那些石像，这是一个青铜像（图 2-7），而且是迄今为止发现的最古老的青铜像，由于它显示出精湛的制作技艺，或许在它之前人类就已探索过用青铜造像的办法，只不过目前还没找到实证。在历史上，熔化金属雕塑，把材料重新利用的现象并不罕见，这大概也是难寻更早青铜像的原因之一。像前述那尊苏美尔云石女性头像，这个青铜男性头像，也是全身像的残存部分，从那深深的眼窝看，确实有跟苏美尔雕像相似之处，但就整个头像而言，那种既保持样式化处理又关注面部个性化特征表现的做法，显然不同于苏美尔雕像，看着这个失掉了内嵌宝石眼睛的头像，仍然能感到这位王者威严的统治者风范。

萨尔贡的孙子纳拉姆辛，与祖父一样雄心勃勃，他的战



图 2-6 古代亚立像，约公元前 2120 年，闪长岩，高 74 厘米，巴黎罗浮宫

图 2-7 阿卡德统治者头像，约公元前 2400~2200 年，青铜，高 31 厘米，巴格达伊拉克博物馆



图 2-8 纳拉姆辛胜利碑，约公元前 2254~2218 年，石，高 2 米，巴黎罗浮宫

图 2-9 汉穆拉比法典碑，约公元前 1792~1750 年，玄武岩，高 71 厘米，巴黎罗浮宫



功，被展示在《纳拉姆辛胜利碑》（图 2-8）上。现存这个粉色沙岩浮雕纪念碑，高约两米，呈锐角三角形状。雕塑家表现其国王丰功伟业时，并没采用纪实的手法，而是选择了象征的手法。纳拉姆辛率领军队击溃山民，他巨大的形象挺立在军人之上，显得格外突出，超越众生的形体显示着他至高无上的身份，戴在头上的双角盔，进一步把这位人间国王提升到等同天神的地位。跟随他杀敌的军人，秩序井然地前进着，同样展示出雄赳赳气昂昂的英勇精神，山上的敌人或倒下或求饶，显然已溃败。整个构图一目了然，清楚明白地实现了歌颂纳拉姆辛的目的，所有的造型手段无不配合着这个终极的艺术功能。

### 第三节 巴比伦美术与新巴比伦美术

新苏美尔被异族入侵者打败后，两河流域经历了数百年四分五裂的状态，最终，来自阿拉伯的亚摩利人统一了这个地区，建立起巴比伦王国。巴比伦王国的美术遗存有限，最著名的要数《汉穆拉比法典碑》（图 2-9）。这是一个竖长的玄武岩石碑，高两米多，中央镌刻着汉穆拉比法典的文字，石碑上方是浅浮雕人像，表现汉穆拉比站在太阳神沙玛什面前，接受后者对法典的祝福。一站一坐的人神之间保持自然的交流，但处理上遵循的还是等级制观念，人间的国王形体要小于天神，后者站起来，一定会高过汉穆拉比，王权神授自然而然从中显示出来。



图 2-10 拉玛苏雕像，约公元前 720 年，石灰岩，高 426 厘米，巴黎罗浮宫

亚述帝国的兴起，湮没了巴比伦的荣光。公元前 7 世纪末，新巴比伦战胜了亚述，重新控制两河流域。尼布甲尼撒二世这位最伟大的国王在位期间，新巴比伦达到了它辉煌的顶点。尼布甲尼撒二世在都城里建造了不少纪念性建筑，其中就包括历史上著名的空中花园和巴别塔，可惜它们都只留存在人类的记忆中。献给伊什塔尔女神的城门（彩图 2），提供了一睹新巴比伦华美建筑风貌的实例。象征着巴比伦权力的伊什塔尔门，立于仪仗大道上，为一前一后双门形制。每门两侧，各有两个塔楼卫护，其严整有力但又不乏精巧变化的造型，显得颇有气派。布满壁体的琉璃砖，在大面积的蓝色之上，点缀着金黄色的公牛和象征巴比伦主神马尔杜克的龙形怪兽，整体散发出美仑美奂的光彩，令人过目难忘。

#### 第四节 亚述美术

继巴比伦之后控制了两河流域的亚述人，穷兵黩武，东征西讨，形成了一个疆域广阔的大帝国。亚述国王，利用积聚起的大量财富，大兴土木，建造供其享用的豪华宫殿。萨尔贡二世王宫就代表着亚述宫殿建筑达到的高度，但今天只能从一些简单的复原模型上领略和想象它当年宏伟富丽的面貌了。倒是那些残存的装饰雕塑，让后人更真切地感受到亚述帝国美术的成就。萨尔贡二世王宫守护神雕像（图 2-10），是放置在觐见

图 2-11 亚述纳西拔二世猎狮，约公元前 850 年，雪花石膏，高 99 厘米，伦敦大英博物馆



图 2-12 垂死的母狮（《大猎狮》细部），约公元前 668~627 年，雪花石膏，高 34 厘米，伦敦大英博物馆



室前的守护神，那些来觐见国王的人，都得经过它们守护的入口，感受到它们的威严目光。这种被称为“拉玛苏”的守护神由人头和兽身组成，并加上了羽翼，那巨大的头部有着典型的亚述人特征。整个雕像塑造得十分精致，写实性与装饰性巧妙地组合在一起，加强着艺术的魅力。坚实粗壮的头、躯干、四肢全部纳入厚重的立方体整体，有力地显示出岿然不动的威猛气势，与其实际功能极为合拍。

亚述的雕塑，不单以间接的方式表现国王的权威，而且用直接的方式展示国王的力量。能征善战的亚述纳西拔二世的形象，既出现在圆雕中，也出现在浮雕中。《亚述纳西拔二世猎狮》（图 2-11），以动感强烈的水平状构图，生动地再现出这位国王射杀雄狮的一瞬间情景。有力地站在奔驰马车上的亚述纳西拔二世，无疑是雕塑家着力歌颂的中心，他无畏地面对那头强健凶猛的野兽并战胜它的场面，实际上象征着亚述纳西拔二世会征服一切敌人。体现在这个浮雕上明显的写实性手法，有助于营造亲历亲见的效果，跟《纳拉姆辛胜利碑》的处理方式大不一样了。

象征亚述雄强之风的猎杀，在另一处浮雕细部（图 2-12）上得到了惊人的悲剧性展示。一头母狮，身中数箭，在奄奄一息之际，仍在奋力挣扎，欲做最后一搏。创作这个形象，显然



要有真切的体验和认真的观察，仅凭对程式的把握或主观的揣测，实在无法塑造如此生动感人的动物形象，不知创造它的雕塑家当时怀着何种心情，今人面对它时，同情和敬仰肯定都少不了。

### 第五节 波斯美术

公元前 6 世纪，波斯继新巴比伦之后，成为两河流域新的权力中心，其全盛时期，版图延伸亚非欧三洲，是比亚述还要庞大的帝国。在这个广阔区域内，不同民族共存，多种文化交融，形成了波斯美术发展的土壤。

独特的宗教信仰，使波斯人的宗教活动集中在户外进行，不必建造宗教建筑。波斯人因此可以把全副精力放在世俗建筑上。波斯君主，不愿落后于巴比伦和亚述的统治者，从各地集中人力物力，建造宏伟的宫殿，让帝国不同地区的建筑传统共同铸成波斯建筑独特的风貌。坐落在波斯新都波斯波利斯的王宫，建于阿契美尼德王朝盛期，经几代君主，历时逾半个世纪才告完工。这处规模宏大的建筑群，大部分已经毁损。大流士与薛西斯接见厅（图 2-13）是其中一处巨大的方形建筑，面积近六千平方米，由 36 根高耸的圆柱支撑起木结构屋顶，现在只有一些石头圆柱还留存在那里，让人们能依稀领略这个大厅壮观的气派，想象当年大流士与薛西斯接见波斯贵族的情景。波斯这类多柱大厅，其柱式可能借鉴了埃及和希腊人的创造。波斯在拓展疆土的过程中，得到了与其他地区交流的机会，本土与异域的美术特点，自然融会在一起，形成新颖的样式（图 2-14）。

波斯的建筑，离不开雕塑，装饰在波斯波利斯王宫的不少

图 2-13 大流士与薛西斯接见厅，公元前 518～约 460 年，伊朗波斯波利斯

图 2-14 公牛柱头，约公元前 500 年，伊朗波斯波利斯

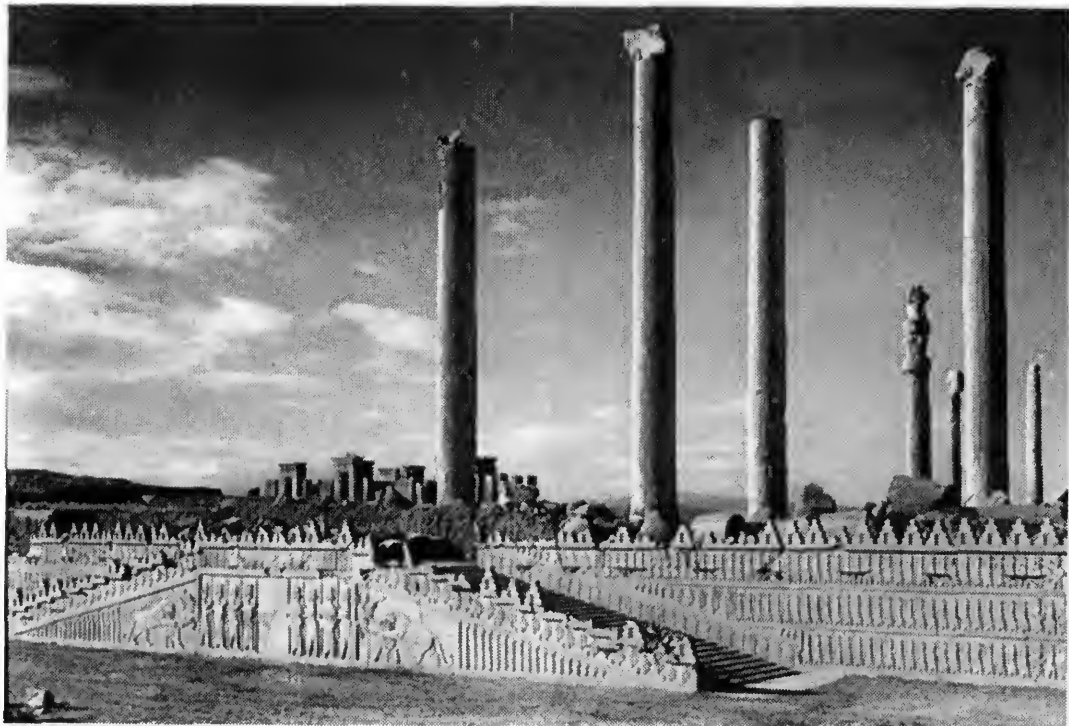
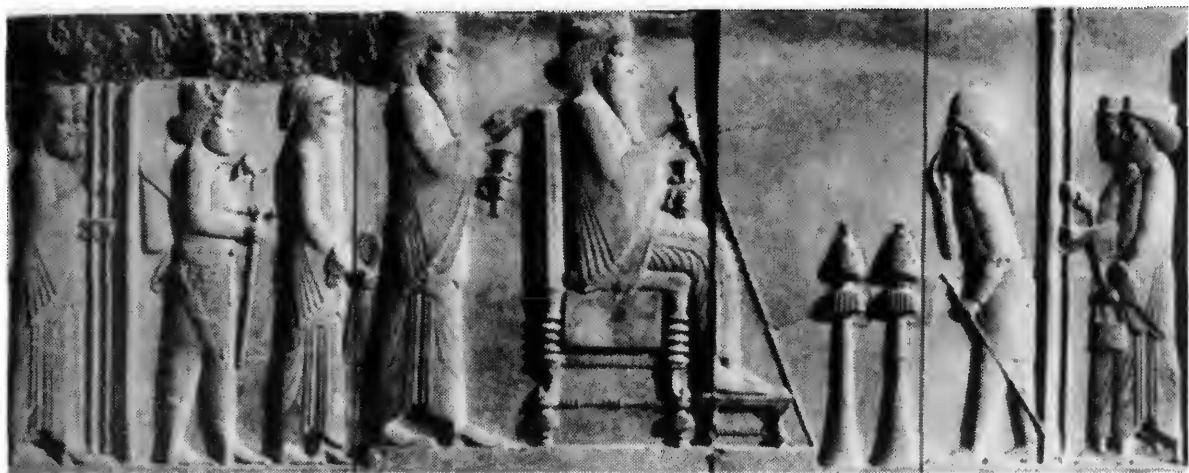


图 2-15 大流士与薛西斯接受贡品，约公元前 490 年，石灰岩，高 250 厘米，德黑兰考古博物馆



浮雕，同样具有属于波斯的独特风格，以《大流士与薛西斯接受贡品》（图 2-15）为例，不难发现波斯雕塑家并没采用亚述人那种生动的写实手法，而是用沉着平稳的构图，组织起形态相似的类型化人物。优美的线条和圆润的形体，有助于突出庄重和谐的境界。看来，受命创作的雕塑家借此展示波斯君主是仁爱的统治者，能宽厚对待众生。

思考题：

- 1. 古代两河流域美术经历了哪些发展阶段？它们各有什么重要成果？
- 2. 苏美尔美术在人物塑造上有何特点？
- 3. 《纳拉姆辛胜利碑》与《亚述纳西拔二世猎狮》异同之处在哪里？
- 4. 古代两河流域美术最吸引人的特色是什么？
- 5. 古代两河流域美术主要的功能是什么？

课堂讨论：

- 1. 结合具体作品，就史前美术与古代两河流域美术进行比较并阐述个人的看法。

## 第三章 古代埃及美术

埃及是古代文明最早的发源地之一。大约从公元前 3500 年起，尼罗河流域就出现了一些奴隶制小国，经过数百年发展，到公元前 3100 年左右，它们统一为一个大王国。此后 2500 余年间，在统一王国的旗帜下，古代埃及文明焕发着神奇瑰丽的光彩，为人类文明做出了重大贡献，也为人类创造了辉煌的美术景观。

### 第一节 早期王朝美术

埃及早期王朝美术最重要的遗存为《纳美尔雕板》（图 3-1）。这是一块高 63 厘米的石板，呈上宽下窄状，两面刻有浮雕，展示纳美尔王统一埃及的伟业。上埃及国王纳美尔，头戴上埃及王冠，立在石板中央，一手揪住敌人头发，一手高举圆



图 3-1 纳美尔雕板，约公元前 3150~3125 年，板岩，高 63 厘米，开罗埃及博物馆



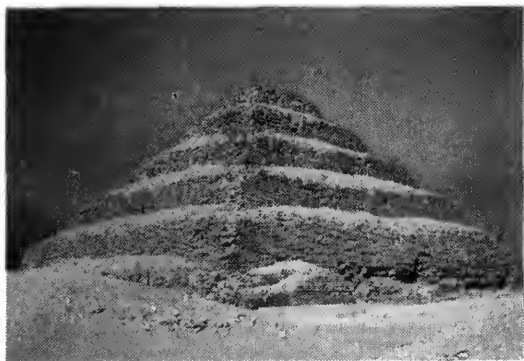


图 3-2 乔塞尔金字塔，约公元前 2681~2662 年，石灰岩，高 62 米，埃及塞加拉

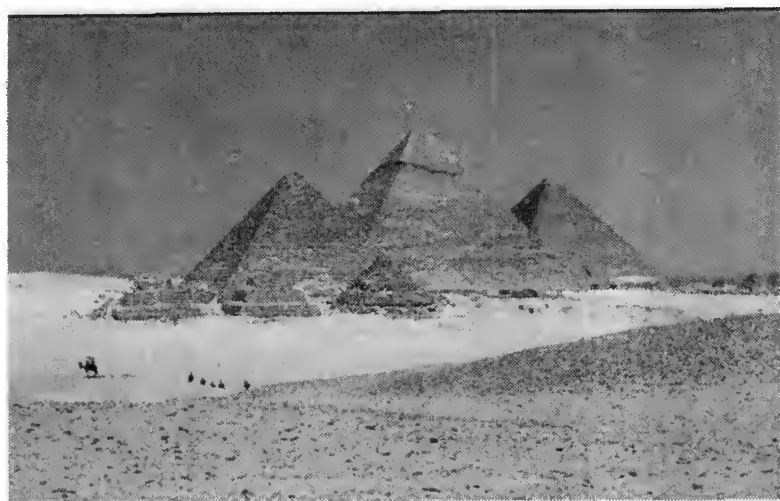
头棒，准备痛击已无力反抗的对手。在他脚下，两个倒下的战败者，配合着这个征服的情景。在这块石板右上方，上埃及之神鹰形的何露斯雄踞在象征下埃及的纸草丛上，其意义不言而喻。整个浮雕构图清晰明确，只出现最能说明问题的形象，以便简捷有力地传达纳美尔王战胜了下埃及这一历史事实。生动地再现征服的真实状态，并不是这位雕塑家的艺术追求。古代埃及美术一些基本法则和模式，在这里初显端倪。人物形体大小，不依现实的身材及所处空间位置决定，而是根据其地位尊卑处理，纳美尔就远远大于其他人物。在古代其他一些地区，也能发现类似的做法，看来它并非个别美术家心血来潮的创造。古代埃及美术另一个更为独特的表现方式，也出现在纳美尔形象上，他的头和下肢明显处于侧面状态，与此同时，他的眼睛、双肩和胸部则呈正面状。这种侧正同时并存的处理，一直被古埃及美术家重复。理解认识对象的本质，并在此基础上塑造艺术形象，这就是古埃及美术家的信念。《纳美尔雕板》的另一面，让人见到纳美尔王也戴上了下埃及王冠，这表明他已成为统领上下埃及的王者。

## 第二节 古王国美术

古代埃及人相信人生有来世。为保证自身永存，权力无边、至尊如神的古埃及法老王，极为重视存放自身遗体或雕像、助其享受死后的幸福生活的陵墓建设工程。法老的陵墓，最著名最典型的形制就是人们熟知的金字塔，但金字塔并非一下子出现的，它经历了逐渐发展、日趋完善的过程。

最初的法老陵墓，被称为马斯塔巴（mastaba），马斯塔巴通常用泥砖建造，其后期亦加入了石材。从形制上看，马斯塔巴十分简单，为平顶单层建筑，四壁从下向上略微内倾，墓室就在其地下。随着法老权势和财富的增长，从第三王朝起，这种朴素的陵墓被一种新型的陵墓取代。这种新陵墓被称为阶梯式金字塔，乔塞尔金字塔就是它最著名的范例（图 3-2），它一改马斯塔巴低平单调的形制，以马斯塔巴为基础，叠加上逐级收缩的四层，共同形成一个高达 61 米的上升状巨型陵墓，其逐层收缩的效果类似阶梯，故名阶梯式金字塔。乔塞尔金字塔不单外观宏伟，由于改用坚硬的岩石材料，也易于长存，显然更符合法老的心愿。由当时最优秀的建筑师伊姆荷特甫（Imhotep）设计的这座新法老陵墓，为标准的角锥状金字塔出现奠定了基础。

半个多世纪后，在今日埃及的吉萨地区，开始兴建古埃及



最伟大的金字塔群（图 3-3），它们是为第四王朝三位法老相继建造的，分别为胡夫金字塔、海夫拉金字塔和门卡乌拉金字塔；其中最大的是最早修建的胡夫金字塔，它的高度达 146 米，不过，从一般照片拍摄的角度来看，位于三座金字塔中央的海夫拉金字塔显得更为高大。

这种标准的金字塔纯由坚硬的石块筑成，保护着内部的法老夫妇墓室。它的外观极为简洁明快，呈抽象的角锥状，像大山一样挺立在埃及平坦的土地上，显得格外壮观，在人们心间唤起神圣、永恒、伟大的感觉。在 4500 来年前，埃及人能够在人世间建造成如此宏大的建筑物，他们的创造力实在神奇。

与这群金字塔同样引人注目的还有位于海夫拉金字塔前方的《大狮身人面像》（图 3-4）。这个巨大的石像，面对升起的太阳，象征海夫拉。由整块岩石雕凿而成的庄严神秘的狮身人面像，令目睹者感到震撼，心生敬畏之情，想必这是法老希望达到的效果。

古王国时期，埃及美术得到全面发展，除了建筑，雕塑和绘画也有值得欣赏的佳作问世。《大狮身人面像》属于室外的大型纪念性雕塑，与此同时，还有不少雕塑是放在陵墓和祭庙内的作品。它们大体可分为二类，一类是法老或法老夫妇像，另一类其他各种人的形象。

《海夫拉坐像》（图 3-5）是在《大狮身人面像》守护的祭庙里发现的，它由坚硬的闪长岩制成，为等身坐像。整个坐像严格依照固定程式处理，无论是宝座还是坐在其上的海夫拉，全都保持在石材方方正正的几何形长方体内，海夫拉以纯正面的姿势端坐着，双臂双腿均对称地摆在那里，与其正面坐姿相吻合。不管从正面还是侧面观看这尊雕像，都会感到垂直和水平的线条控制着海夫拉及宝座的基本结构，使作品呈现极为严整、极为僵板的静态效果。就连两腿等处的空隙，雕塑家也没有凿出，而是保留着原有的石头，这种方式更加突出了这尊雕像的整体感，使之类似于一块完整坚实的石头。从视觉感受上说，埃及人的一切雕塑手法，无不在传达一种永恒的、庄严的、神圣的效果。戴在大狮身人面像上的头饰，也戴在海夫拉



图 3-3 大金字塔群，约公元前 2551~2472 年，石灰岩，埃及吉萨

图 3-4 大狮身人面像，约公元前 2520~2492 年，沙岩，高 20 米、长 73 米，埃及吉萨

图 3-5 海夫拉坐像，约公元前 2520~2494 年，闪长岩，高 168 厘米，开罗埃及博物馆



图 3-6 门卡乌拉夫妻像，约公元前 2490~2472 年，板岩，高 139 厘米，波士顿美术馆



图 3-7 拉荷太普王子与其妻诺弗列特，约公元前 2551~2528 年，着色石灰岩，高 120 厘米，开罗埃及博物馆



图 3-8 书吏坐像，约公元前 2551~2528 年，石灰岩，高 53 厘米，巴黎罗浮宫

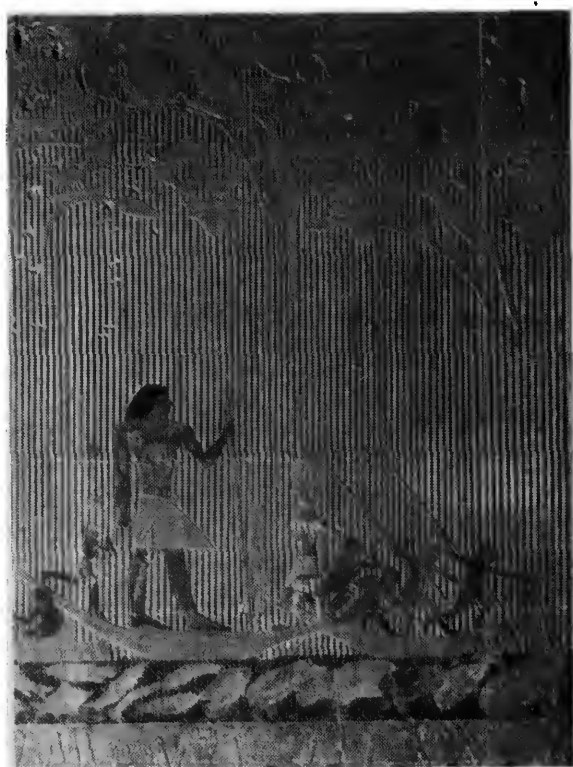
头上，头饰之后，能看到鹰形的何露斯。这个早在《纳美尔雕板》上就出现过的守护神的形象再次出现，说明传统的力量在古埃及美术中是十分强大的。

《门卡乌拉夫妻像》（图 3-6）是一尊双人立像，在表现这对法老夫妇时，雕塑家沿用了《海夫拉坐像》的基本原则，国王和王后的形象仍然遵循“正面律”的构图，两人并肩而立，从头到脚，均保持严格的正面状，重心落在两脚之间，整体上呈现稳定的静止状态。细节处理上，也显示出人物立像的一些程式，如两腿以左前右后的方式站立，两臂垂直放在躯干两侧等，这样的做法，不断出现在古埃及雕像上，成为了古埃及雕像鲜明的标志。法老夫妻的形象是用同一块石料雕刻的，两人身体间的空隙，仍然如《海夫拉坐像》，没有凿通，保持整个双人立像的块状感。这样坚实稳定的形象，正是护卫灵（ka）适当的居所，它使法老夫妻能安享来世的生活。

在古埃及美术中，普遍性的追求远胜过个性的表达，一切的雕塑形象制作全要遵从严格的规范，保持着经久不变的传统程式，难怪柏拉图说它“万年不改”。从一件为贵族创作的双人坐像《拉荷太普王子与其妻诺弗列特》（图 3-7）上，同样可以见到古埃及美术的程式。这对夫妇不像法老那样尊贵，只用了较为普通的石灰岩材料来塑造他们的形象，他们的姿势仍像《海夫拉坐像》或《门卡乌拉夫妻像》那样遵循正面律原则，呈现庄重的静止状态，神情也同样肃穆刻板，没透露什么个性化的信息。涂色严守男女的分界，深棕色用在王子身上，浅黄褐色用在王妃身上。从王妃身上彩绘的头饰和项链上，能了解古代埃及贵族妇女的时尚。

从塞加拉出土的一个第五王朝的《书吏坐像》（图 3-8），表现了一般官员的形象，比起法老那类至尊的统治者形象，雕塑家塑造这类不那么尊贵的人物时，心态必然更轻松，处理起





来也会少些顾忌。虽然构图上仍遵守正面律，但这个书吏的形体和神态无疑显得更自然更生动，他两臂与躯干之间的石头就被凿掉了，从而使他的形象更贴近现实。

另一件从塞加拉普通的马斯塔巴里发现的长者立像（图 3-9），与《书吏坐像》相似，也是由雕塑家以更轻松的心态创作的一个普通官员的形象。有别于前述古埃及雕像，这个长者立像是用木材雕成的，其站立的姿势，依旧延续着第四王朝立像的传统，左腿在前，右腿在后，端正地立在人们面前。除此之外，整个形象的塑造，一如《书吏坐像》，显示出创作者追求真实的态度。这个自信的男人发福了，他的面孔圆圆的，下巴有了赘肉，腹部也已隆起；巧妙利用的木材纹理，更增添着人物生动真实的感觉，难怪古人管他叫“老村长”，这个绰号从此成为这个木雕像流行的名称。跟《书吏坐像》一样，这件作品的创作者也去掉了整个木料的多余部分，让老村长的四肢能真正处在空间里，就像现实生活中的人一样。

要了解古王国时期埃及人的生活，墓室里的浮雕和壁画能提供大量形象化的信息。为威尔第创作《阿伊达》提供过素材的法国考古学家马里耶特，不单发现了前述的《海夫拉坐像》，还在塞加拉发现了蒂的墓室。蒂是第五王朝一位有权势又有财富的官员，从他为获永生建造的大墓室中，可以见到一幅精美的着色浮雕（图 3-10），蒂站在船上，注视着他的手下在尼罗河捕猎河马。构图处理，一如《纳美尔雕板》等以前的浮雕，人物均呈侧面状，蒂的形体远远大于他人，目的仍在显示蒂的尊贵。那些地位卑微的猎手，要比主子的形象生动得多，他们捕猎的行动，充满了生活的气息，令人感到真实可信。

另一个古王国时期壁画的细部（图 3-11），以同样的水平



图 3-9 卡阿佩尔像，约公元前 2450~2350 年，木雕，高 109 厘米，开罗埃及博物馆（右下）

图 3-10 蒂注视猎河马，约公元前 2510~2460 年，着色石灰岩，高 114 厘米，埃及塞加拉蒂墓室（左）

图 3-11 梅杜姆的野鹅，约公元前 2600 年，湿壁画，开罗埃及博物馆（右）



图 3-12 崖凿陵墓，约公元前 1991～1785 年，埃及贝尼哈桑

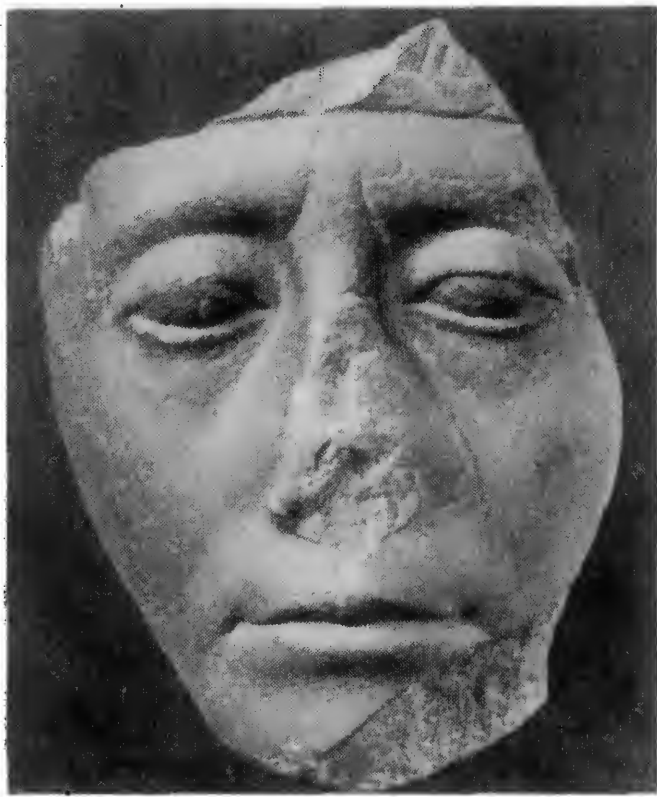


图 3-13 谢努塞尔特三世，约公元前 1878～1841 年，石英岩，高 117 厘米，纽约大都会艺术博物馆

状构图，展示了同样全侧面状的一对野鹅。工整的笔法，与精确的细节相结合，让人们领略到它的画家既善于表现也善于观察，否则是不会产生这样动人的图画的。

### 第三节 中王国美术

古王国后期，地方势力崛起，渐渐破坏了统一的法老王国，埃及陷入分裂状态。在经历约一个半世纪的动乱后，公元前 2040 年左右，上埃及法老门图荷太普二世重新统一了全国，中王国由此开始。总体而言，中王国美术呈现衰落之势，比不上古王国美术，但它仍然有闪光之处。

经历过动乱，国家虽然重新统一在法老的旗帜下，但中王国的法老已不复有古王国法老那样神圣的权威，耗费惊人的法老陵墓建筑日趋衰败，金字塔这种独特的建筑形制随着古王国逝去也开始告别了它辉煌的岁月。盗墓之风，促使一种更不易被发现、更难于遭破坏的新式陵墓流行起来，这就是崖凿陵墓。第十二王朝期间，在贝尼哈桑建造的一批陵墓，体现着这类凿山而成的新陵墓的特征，标准的崖凿陵墓由带柱廊的入口、主厅及最深处的葬室组成（图 3-12）。

中王国开创者门图荷太普二世的一位后继者谢努塞尔特三世，有一些雕像留存下来，它们透露出中王国雕像艺术发生了变化。以这个红色石英岩的头部残片（图 3-13）为例，首先吸引人的就是它背离了古王国法老像的刻板程式，把捕捉个人的面部特征放到了重要位置，从他突起的嘴部以及那种忧伤的沉思神态，可以清楚地意识到他是真实的个体，而不是不食人间烟火的神明。



#### 第四节 新王国美术

在经历过又一次动乱后，大约于公元前 1500 年，雅赫摩斯一世统一了埃及，创立起第十八王朝，埃及开始进入新王国时期。持续约五百年的新王国，把古埃及奴隶制社会推向鼎盛，在新的宗教、政治和文化氛围内，古代埃及美术获得了又一次辉煌。

建筑仍然受到新王国历朝法老的高度重视，他们像修建金字塔的古王国法老一样，倾全力建造能体现他们理想的宏伟建筑。新王国标志性的建筑是神庙和祭庙。新王国的首都底比斯，在当时埃及人的宗教生活中发挥了最重要的作用，呼应着它，在南翼的卢克索和北翼的凯尔奈克，修建起规模庞大的神庙建筑群。以凯尔奈克阿蒙神庙区为例，除了阿蒙大神庙，还有一系列其他的建筑。这些建筑修建于不同时代，并没有完整统一的规划。虽然历经岁月沧桑，其雄伟壮观的气势依然令人震惊。阿蒙大神庙的多柱厅（图 3-14），建于第十九王朝塞提一世及其子拉美西斯二世统治期间，大厅长约 140 米，宽约 52 米，由 134 根圆柱支撑起中间高两侧低的屋顶，这些柱身布满浮雕的圆柱，最高的达 20 米，直径也接近 3.7 米，其宏伟的气势不难想见。大厅众多的巨型圆柱，一根接一根，密集排列在一起，有如古老的树林，给置身其间者造成威压之感。

在卢克索，也有一座建于第十九王朝的壮观神庙，这就是阿蒙-穆特-孔苏神庙。拉美西斯二世在这处庞大的建筑群入口处扩建了门楼和周柱式庭院（图 3-15），门楼前，有两个法老巨像，以及一对直指苍穹的方尖碑，可惜如今只剩一个挺立在法老身旁了。

除了神庙，法老也会修建祭庙。第十八王朝的哈特谢普苏特女王，是统治古埃及的四位女王之一，她为自己在代尔拜赫里修建了壮观的祭庙（图 3-16）。这个建筑物并不是她的陵墓，

图 3-14 阿蒙大神庙多柱厅，约公元前 1294~1212 年，埃及凯尔奈克

图 3-15 阿蒙-穆特-孔苏神庙门楼，约公元前 1279~1212 年，埃及卢克索

图 3-16 哈特谢普苏特女王祭庙，约公元前 2009~1997 年，埃及代尔拜赫里





图 3-17 乐师与舞女，约公元前1400~1350年，湿壁画，高61厘米，伦敦大英博物馆

像新王国众多法老一样，她也被安葬在尼罗河西岸的王室墓地“国王谷”里。哈特谢普苏特女王祭庙，由女王宠信的建筑师谢嫩姆特（Senenmut）监督建造，整个设计，充分考虑到地形地貌。在大山之前，沿一条主道，三层平台（两层带柱廊和坡道），平缓而上，逐层升高，最后到达山崖处最神圣之所。全部建筑，又规整又开阔，与背靠的高峻山崖形成相互衬托之势，人工的世界和天成的世界，以浑然一体的雄伟壮观，共同歌颂着古代埃及人的创造力。

新王国的首都底比斯，给后人留下了一批精彩墓室壁画。如同古王国的壁画，它们提供着了解当时埃及人生活的丰富资料。《涅巴蒙捕鸟图》（彩图3），出自一位名叫涅巴蒙的贵族官员的墓室，这位故去的贵族，在妻子和女儿的陪伴下，愉快地享受着捕鸟的乐趣，从他的神态看，捕鸟并非那种受主人驱使的劳动，他也不是下层的劳动者，跟《蒂监督捕河马》上的捕河马者完全不同。此画的创作者仍然遵循古王国确立的规范，画面依平面布局，不考虑空间透视，人物和动植物全无远近的区别，位置和大小依主观意图确定，涅巴蒙的形象就大于妻子女儿。人物均按《纳美尔雕板》的程式处理，双肩和见到的单眼呈正面状，躯干也相似，而头和四肢呈侧面状。古埃及的绘画和浮雕在这方面是一致的，圆雕则依照另一种程式处理。在继承传统的前提下，画家更生动地描绘出人物和动物的细节，使整个捕鸟的场面洋溢着浓厚的生活气息。涅巴蒙希望在永恒的来世享受这种愉快的生活，画家用高超的技艺满足着他的欲求。

同样出自涅巴蒙墓室的另一幅壁画（图3-17），以相当灵动优美的画法，展示了当时贵族生活的另一个侧面。在宴会上，由乐师伴奏，裸体的舞女翩翩起舞，给养尊处优的上层人士助兴。从这个迷人的表演场景上，不禁会忆起济慈《希腊古瓮颂》中的诗句“听见的乐声虽好，但听不见的却更美”。舞女身上的线条是那么流畅、那么纤巧、那么和谐，充分再现了她们的女性魅力，能观赏她们表演的人是有福的，难怪要把这样的人间享乐带给护卫灵。不同于前述的浮雕和壁画，两位坐着的女子，逃脱了规范的束缚，正面朝向我们，从而让人感到她们的形象更生动更真实。这样的突破，虽然只在局部，但无疑是有价值的。

更大胆的突破，出现了第十八王朝法老阿蒙荷太普四世统治期间。信神的古埃及人，到了新王国时期，主要供奉礼拜的是阿蒙—拉神，即埃及传统的太阳神与阿蒙神的混合体。随着时间推移，阿蒙—拉神庙的祭司势力日益强大，严重威胁到法老的权威，对此深感忧虑的阿蒙荷太普四世，废止了已有的各种宗教信仰，宣布阿吞为埃及独一无二的大神，并将自己的名

称改为阿肯那顿（意为代表阿吞行使权力者）。阿肯那顿关闭了阿蒙—拉神庙，把首都从底比斯迁往阿肯塔吞（即今日的特勒埃尔阿马尔纳）。在其 17 年的统治期内，古埃及的政治、宗教、文化诸方面都发生了前所未有的变化，美术也不例外。

美术史上，通常用其新都的名称来表示阿肯那顿统治时期给美术带来的新气象，阿马尔纳时期美术和阿马尔纳风格，都是这类术语。浮雕《阿肯那顿一家》（图 3-18）就显示出阿马尔纳风格的特点。雕塑家以罕见的阴刻手法表现了法老一家人日常生活的情景。在阿吞神的光辉下，阿肯那顿与王后奈费尔提蒂相对而坐，嬉弄着三个孩子，显示出其乐融融的状态，这么亲切平和的人间气息，以往难在法老夫妇像上感到。一反传统王室形象常用的直线性造型方式，这里的国王和王后通体由多变的曲线构成，使他们完全摆脱严肃刻板的样子，我们看到的不再是神一般超然的统治者，而是正享受天伦之乐的人间夫妻。依偎在他们身上的三个女儿，同样处理得自然生动，神态举止契合孩子的身份。最后还有一点要指出的是，全家人个个大头、细颈、瘦身，显出漫画般的夸张意味。这种怪怪的人物形象，在古埃及其他时期的美术作品中是见不到的，成为阿马尔纳风格的显著标志。

圆雕《奈费尔提蒂像》（彩图 4），被誉为古埃及最美的女性雕像。奈费尔提蒂原文的意思就是“这是美人”，这位王后确实配得上这个名字，在高耸的冠冕和华美的项链映衬下，奈费尔提蒂端庄秀丽的面庞和线条优美的长颈，显得那么光彩照人，面对这个高贵美艳的王后，令人顿生不敢逼视之感。整个胸像保存得相当完整，就连缺失了一颗眼珠，似乎也没怎么影响它的艺术感染力。这个雕像是在雕塑家图特摩斯（Thutmose）作坊里发现的，有可能就出自他之手。有人认为雕塑家特意使奈费尔提蒂的形象类似细茎上开出的一朵大花，并不完全写实的处理应合着那个时期灵魂美的标准。

阿肯那顿的宗教改革，有如过眼云烟，很快就消散了，继任者一旦掌权，马上就返回老路，恢复了过去的信仰。像阿肯那顿一样，新法老图特安哈顿将自己的名称改为图特安哈门，这一举动，显示着以往的阿蒙神回来了。信仰虽然一下子就变了回去，阿马尔纳风格却没有完全消失，它在一定程度上融入了新法老陵墓雕像创作。图特安哈门与王后安赫森娜门宝座靠背上的装饰浮雕（图 3-19），是一件制作极其精美的木雕，创作者在这个木雕上大量使用了金银珠宝等材料，力求显示出华贵的王室气派。位于浮雕中央的国王和王后，从构图、人物形体到两者的动作神情，都能让人感到与《阿肯那顿一家》的内



图 3-18 阿肯那顿一家，约公元前 1353~1335 年，石灰岩，33 厘米 × 38 厘米，柏林国立博物馆

图 3-19 图特安哈门与王后安赫森娜门宝座，约公元前 1355~1342 年，木及金银珠宝，高 104 厘米，开罗埃及博物馆



图 3-20 图特安哈门面具，约公元前 1327 年，黄金镶宝石，高 54 厘米，开罗埃及博物馆

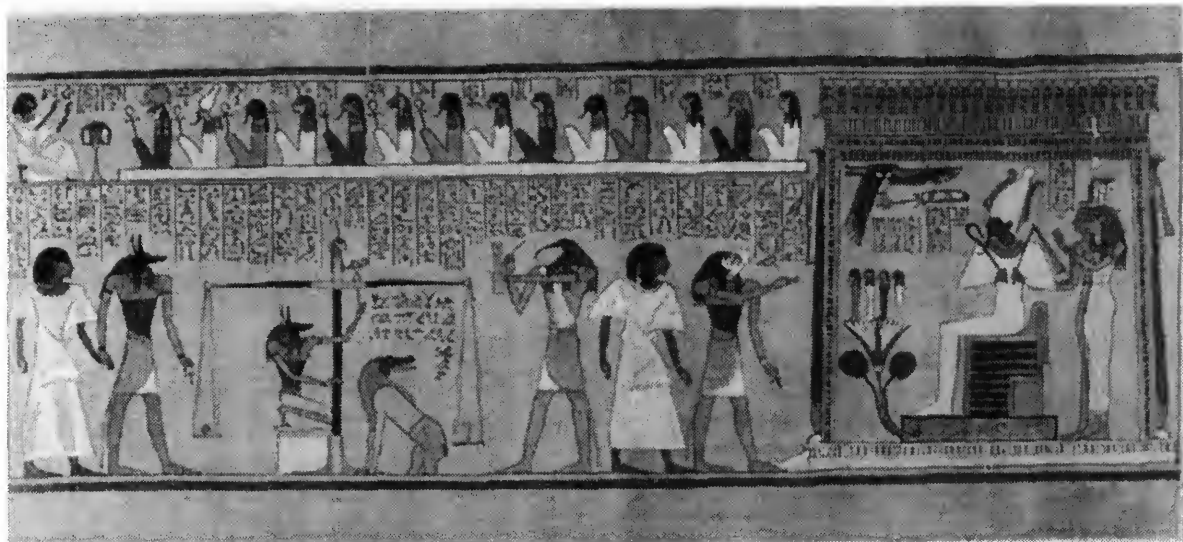


图 3-21 最后审判（《亡灵书》插图），约公元前 1285 年，纸莎草纸画，高 40 厘米，伦敦大英博物馆

在联系，哪怕两件作品各有其特色。

从图特安哈门陵墓里，20 世纪的考古学家找到了这位只活了 18 岁的法老的金乃伊，以及安放在其上的图特安哈门面具（图 3-20）。这个镶嵌宝石、饰有珐琅彩的黄金面具，可以说是精美的金属雕塑，它显示出古埃及人不仅掌握了石雕技艺，也通晓金工技艺。注视这个面具，能感到一种青春的光彩，它与展现法老的尊贵和权威自然结合在了一起。

绘制壁画之外，古埃及的画家也在纸上作画，从“亡灵书”上，可以看到这样的绘画。在底比斯一处官员墓室里发现的一幅亡灵书插图（图 3-21），描绘着审判死者的情景，不同于那些展示现实生活景象的壁画，这里表现的是一个想象的场面。构图一如既往，遵循着传统模式，横长的画面上，图像与文字相间，形成秩序井然的平面世界。人物形象，均用单纯的线条和色彩描绘，同画面庄严肃穆的气氛和谐一致。豺头人身的死神安努毕斯，从左侧把这位官员引进审判厅；在右侧，他被鹰头的何露斯推荐给坐在宝座上的主神俄塞里斯，从而获得永生。相继发生的事情，逐一排列在同一画面上。这种无视现实的自由组合方式，从《纳美尔雕板》一直延续到新王国，但在这幅《俄赛里斯的审判》上，它次序分明地讲述了墓主死后的经历，表明古埃及美术家叙事本领更加高明了。

#### 思考题：

1. 《纳美尔雕板》的特点和意义。
2. 金字塔经历了几个发展阶段？其最典型最成熟的形制是怎样的？
3. 古埃及人创作圆雕时遵循什么基本程式？
4. 古埃及壁画与当时埃及人生活的关系如何？

#### 课堂讨论：

1. 古代埃及美术最显著的特点是什么？为什么会出现这种情况？



## 第四章 爱琴美术与古代希腊美术

公元前 3000 年左右，欧洲早期文明开始出现在希腊大陆和爱琴海诸岛，这就是爱琴文明。爱琴文明主要分为克里特文化和迈锡尼文化，再加上克里特文化之前的基克拉泽斯文化，它们相继持续了近两千年，欧洲古代的美术首先随同它们发展起来。

到了爱琴文明末期，希腊人的一支多利斯人进入希腊大陆，迈锡尼文化遭到破坏，文明之风就此终结，古代希腊历史上的“黑暗时代”（公元前 11 世纪至公元前 10 世纪）出现了。新的阳光重新照耀这个地区后，令欧洲人骄傲的古代希腊文明，以胜过埃及文明发展的速度，在几个世纪内，达到了它辉煌的顶峰。与古代希腊文明一起发展起来的古代希腊美术，同样创造出令人赞叹的欧洲美术新气象，为此后的欧洲美术确立起模仿效法的典范，并在世界范围内产生着影响。

### 第一节 爱琴美术

#### 基克拉泽斯美术

基克拉泽斯群岛位于爱琴海，是爱琴文明最早的发祥地。公元前 2500 年左右，一些云石和赤陶的美术作品就出现在这块土地上，它们中间最引人注目的是石雕人物像；这些石像有男有女，但全部呈现高度抽象的特点。

从不同地点出土的一批女性石雕像，通常是与死者埋在一起的，考古学家认为它们是陪葬品。这些女性雕像，有大有小，细部亦不尽相同，有的差别还不小，但在基本特征和姿势上，带着明显的共性，一如古埃及雕像。出自阿摩戈斯岛的一个女性雕像（图 4-1），把这类作品的特色鲜明地体现了出来：



图 4-1 女人像，约公元前 2500～2200 年，云石，高 76 厘米，英国牛津阿什莫尔博物馆



图 4-2 弹奏里拉琴的男子，约公元前 2500～2200 年，云石，高 22 厘米，雅典国立考古博物馆



图 4-3 王后厅，约公元前 1600～1400 年，希腊克里特岛诺萨斯王宫

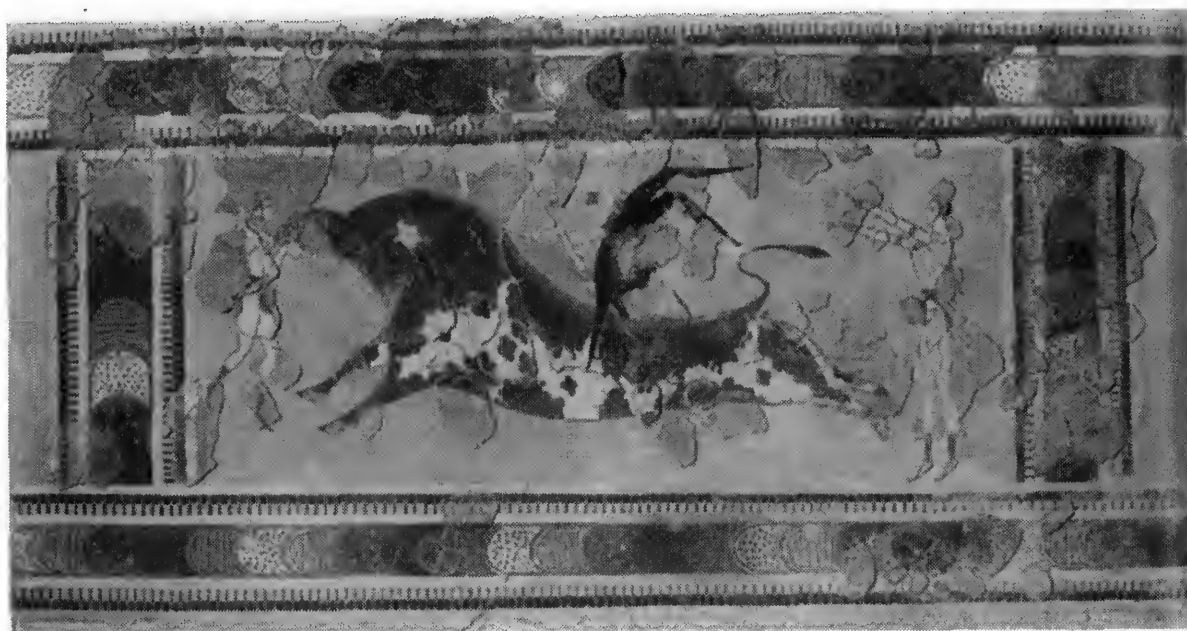
头部只保留着几何形的鼻子，两臂交塔在胸前，双腿双足垂直并在一起，全身赤裸，整体上呈平板状，显得十分单薄。其极为简洁、高度概括的抽象性造型，与 20 世纪的抽象雕塑非常相似，因而被称为“公元前 2500 年左右的‘现代’雕塑”。从某些女性雕像上残存的颜色推断，当初它们至少有一部分是着色的，现在只见鼻子的面孔，或许画上过眼睛和嘴巴。

基克拉泽斯群岛上的男性石雕像，呈现着另一种样子。他们多为“乐师”，如《弹奏里拉琴的男子》（亦称《竖琴演奏者》，图 4-2）。这个雕像为全身坐像，演奏者也保持着前述女性雕像的主要特点：全身裸体、头部只留鼻子、形体塑造高度概括，呈明显几何形结构。4500 年前的雕塑家，以惊人的艺术敏感，把不同的筒形和弧形、直线和曲线，精巧地组合成这样一个极其和谐的、富于情趣的抽象雕塑形象，真是令人感到不可思议。基克拉泽斯群岛各地有一批雕塑家遵从这样理解和处理自然形态的方式，这就更加深了后人的赞叹之情。

### 克里特美术

克里特文化亦称弥诺斯文化，这一称谓源于克里特岛古城诺萨斯（亦译克诺索斯）的国王弥诺斯。由此，克里特美术也被称为弥诺斯美术。克里特文化出现千年之后，它的美术才繁盛起来，这种状态持续了五百余年，随着迈锡尼人于公元前 1450 年前后侵入克里特岛，它的光辉就消失了。

20 世纪发现的诺萨斯王宫，是克里特美术最重要的成果，人们把它当成传说的弥诺斯国王宫殿。诺萨斯王宫在克里特的宫殿中不仅最大而且最美。占地虽广，房间虽多，但诺萨斯王宫并不像亚述、波斯或古埃及的建筑那样宏伟壮观、气势凌人，而是具有欢乐轻松的效果，大量的房间布局自然从容，形



成令人摸不清规律的复杂状态，迷宫之说由此产生。残存的王宫，最引人注目的是柱廊，上粗下窄的低矮圆柱，跟通常柱子相反，显得分外独特，再加上柱身温暖的红色调，更增添了令人难忘的效果（彩图 5），使王宫与周围的自然环境协调地融会在—起。诺萨斯王宫温馨的生活气息也体现在它的内室，以王后厅为例（图 4-3），不大的房间，色彩悦目，令人感到亲切。生动优美的壁画，提醒着观众这是一处熟悉海洋、热爱生活的民族生活的场所。

所谓的“斗牛士壁画”（图 4-4）称得上克里特绘画最美妙的作品之一。它现在的面目是后人修复的结果，最初发现时它处在残破的状态。一般认为，牛在克里特文化中占据着重要位置，这幅画实际表现的可能是带有宗教仪式色彩的活动，如献祭之类。整个作品显示出克里特人高超的绘画才能，以巨大的公牛为中心，中央深色男孩与两侧浅色少女和谐地配合着它，共同组成一个富于装饰性的场面。流畅的线条和明快的色彩有力地渲染出欢快的情调，与诺萨斯王宫建筑和装饰透露出来的精神十分相似。正是这种自然而然散发的乐生气息，成为克里特美术最迷人之处。

《蛇女神》（图 4-5）从风格上说，跟“斗牛士壁画”等作品颇为吻合，明显让人感到克里特美术的特征。正如“斗牛士壁画”在用深浅两色区分男女等手法上同古埃及美术相近，这位女神的姿势也有类似正面律的地方，呈现出对称性的正面状。不过，她丰满的乳房、纤细的腰肢、漂亮的长裙以及手中扭动的蛇，使她摆脱了古埃及雕像沉重僵板的效果，流露轻巧、优美的意味，甚至有种洛可可风贵妇人的感觉。彩陶这种样式，当然也有助形成这样的效果。这个持蛇的女神或女祭司，究竟传达着什么信息，还很难说。在基督教尚未出现时，蛇还不是恶的象征，通常与繁殖的能力联系在一起，或许她袒露的丰乳，就像《维伦多夫的维纳斯》，暗示的还是生命繁衍。



图 4-4 “斗牛士壁画”，约公元前 1500 年，湿壁画，高 81 厘米，克里特伊拉克利翁考古博物馆

图 4-5 蛇女神，约公元前 1600 年，彩陶，高 34 厘米，克里特伊拉克利翁考古博物馆





图 4-6 章鱼瓶，约公元前 1500 年，彩陶，高 28 厘米，克里特伊拉克利翁考古博物馆



图 4-7 狮子门，约公元前 1300~1200 年，石灰岩，浮雕，高 290 厘米，希腊迈锡尼



图 4-8 “阿特柔斯宝库”，约公元前 1300~1200 年，希腊迈锡尼

克里特人是优秀的陶器制作者，《蛇女神》已经显示了这种品质，《章鱼瓶》（图 4-6）更清楚地体现出他们制作陶器的本领。这个陶瓶属于卡马雷西陶器，之所以如此称呼，是由于这类早期的陶器出自卡马雷西山洞。依据陶瓶滚圆的形制，这件陶器的工匠，以极富活力的章鱼形象，巧妙地构成了整个图案，创造出往复回环的和谐韵律。雅致的蓝色调，使这件生动的作品益发美妙动人。章鱼形象的出现，同王后厅的壁画一样，再度证明了克里特人与海洋密切的联系，以及这种联系对他们创造力的提升。没有亲身体验，决不会有这样精美的形象。

### 迈锡尼美术

确信荷马史诗有历史根据的德国考古学家谢里曼，在 19 世纪 70 年代和 80 年代，先后发掘了特洛依古城和迈锡尼古城，证实了它们的存在。位于希腊大陆伯罗奔尼撒半岛上的迈锡尼，是迈锡尼文化的诞生地，继克里特文化之后，它是爱琴文明的又一体现。迈锡尼美术，像迈锡尼文化，接受了克里特人的一些影响，又具有自身的特色。

迈锡尼的建筑遭受了严重破坏，遗存只能依稀显示当年的面目，迈锡尼城堡入口处的狮子门（图 4-7）由粗重的大石块构成，显得雄强有力、坚不可摧，与克里特建筑轻巧优美的特点形成鲜明反差。横梁之上的装饰浮雕，增加了大门的美感，也减轻了它的压力。浮雕构图单纯和谐，中央圆柱继承着诺萨斯王宫圆柱上宽下窄的特色，两侧相对而立的狮子展示出勇猛强悍的气势，与整个大门的效果协调一致。

“阿特柔斯宝库”同样体现出迈锡尼建筑雄浑壮伟的品格（图 4-8）。这是一座圆形陵墓，从其内部结构考虑，也有蜂巢陵墓之称。参观者经由山坡上的一段通道，到达类似狮子门般坚实有力的入口，进入墓室，仰望高达 13 米的拱顶，环顾通体由规整的粗石块垒成的内壁，心中顿生赞叹：迈锡尼人真是高明的工匠。历经千余年，这个墓室始终是欧洲建筑中最大的

整内部空间，罗马万神殿出现，才打破了这个纪录。“阿特柔斯宝库”显然不是恰当的名称，它亦被称为“阿迦门农陵墓”，不过这里是否埋葬过这位阿特柔斯之子、特洛伊战争的英雄，谁也说不清。

从迈锡尼王室陵墓里找到的一个黄金面具（图 4-9），被谢里曼加上了“阿迦门农面具”这个至今仍在使用的称呼，但它也如“阿特柔斯宝库”，同样是误解。直鼻、薄唇、宽颧、浓须等特征，显示出强烈的个性化倾向，使这个黄金面目很像从真人面孔上翻制的作品。这样的面具，一般认为用于死者，目的为了在来世证明其身份。从制作上，能够感受到迈锡尼人精湛的金工艺水平，如果再看看迈锡尼出土的黄金宽口杯，就会对此有更深切的认识。

## 第二节 古代希腊美术

继爱琴文明之后出现的古代希腊文明，是欧洲文明极其辉煌的一次全面展示，深刻影响着欧洲文明此后的发展。诞生在这一土壤中的古代希腊美术，从公元前 8 世纪到公元前 10 世纪，在不同的阶段，在绘画、雕塑、建筑诸领域，创造出一派美不胜收的新气象。“人为万物尺度”这一简明扼要的格言，成为贯穿在古代希腊文明中的人本主义精神的集中体现，它渗透进众多古代希腊美术家的血液，促使他们创造富于人性的美术作品，以应合古代希腊人的现实需要，满足他们精神和物质的欲求。

### 陶瓶绘画

古代希腊美术最早的遗存，是当时生活中广泛应用的陶瓶。几何形风格的陶瓶，出现在公元前 10 世纪到公元前 8 世纪期间，代表着古希腊陶瓶最初的面目，雅典一带的狄普隆墓地，出土了一批几何形风格的陶瓶，其中一个一米高的宽口陶瓶（图 4-10）是这类陶瓶的精品，圆润饱满的瓶体，从上到下，依水平状划分出宽窄不同的多层装饰带，在收束瓶口的回形纹样装饰带下，是主体部分的两条宽带，上条表现哀悼死者的情景，下条表现送葬的队列。无论是人还是车马，全呈现抽象的几何图案状，整体上既和谐有序又富于情趣，显示出创作者敏锐的艺术感觉。跟早期的几何形风格陶瓶相比，这个陶瓶上的人物和动物，于抽象之中，已透露些许向具象发展的趋势，图案化的处理已能表明那是何种场面。擅长塑造真实生动的形象，是古代希腊美术的特色，几何形风格不久就消失，显然很正常。这个公元前 8 世纪的大型陶瓶，当初用作墓穴纪念



图 4-9 “阿迦门农面具”，约公元前 1550~1500 年，黄金，高 35 厘米，雅典国立考古博物馆

图 4-10 狄普隆墓地陶瓶，约公元前 750 年，赤陶土，高 108 厘米，纽约大都会艺术博物馆



图 4-11 波吕斐摩斯画家：双耳陶瓶，公元前 675~650 年，赤陶土，高 142 厘米，希腊埃莱夫西斯博物馆

图 4-12 克莱提亚斯、埃尔戈提摩斯：弗朗索瓦瓶，约公元前 570 年，赤陶土，高 66 厘米，佛罗伦萨考古博物馆

物，其底部有孔，液体祭品从中流向下方的逝者。

公元前 7 世纪，受两河流域和古埃及美术影响，陶瓶之上出现了东方风格的绘画，由所谓的波吕斐摩斯画家创作的一个双耳陶瓶（图 4-11），反映了东方风格瓶画的基本特色。瓶体上再见不到井然有序的装饰带、规整的几何形纹样和抽象化形象。其上方画着奥德修斯刺瞎独眼巨人波吕斐摩斯的情景（正是由于描绘了这个情景，创作者获得前述称号），下方画着另一位希腊英雄珀耳修斯杀死墨杜萨的场面（墨杜萨为戈耳工三女妖之一，因而此瓶亦被称为“戈耳工瓶”）。仅以奥德修斯刺瞎独眼巨人的图画为例，画家在瓶颈的一半自由生动地布置了整个场面。奥德修斯及水手们的形象，还保留着一些程式化的因素，但并没丧失勃勃的生气，坐在地上的独眼巨人也显得十分单纯自然，笔法处处显示出古拙的韵味，一洗工整规范的画风。

到了古风时期（大致从公元前 650 年到公元前 480 年），陶瓶绘画达到鼎盛期，产生出古希腊一些最美妙的陶瓶绘画。从风格上说，古风时期的陶瓶绘画，首先为黑像瓶画，后来开始出现红像瓶画。所谓黑像，即画面底色为土红色，其上的形象呈黑色，效果近似影像。红像则与黑像相反，画面底色为黑釉色，其上的形象保持陶土本身的土红色。

著名的《弗朗索瓦瓶》（图 4-12），是在意大利发现的，这件黑像瓶画早期的代表作，分别由画工和陶工完成各自擅长的任务，题在它上面的文字：“克莱提亚斯（Kleitias）描绘了我”和“埃尔戈提摩斯（Ergotimos）制作了我”，确切地透露出这种分工合作的创作方式。从这个陶瓶的形制看，它原本是混合酒水的实用品，但在后人眼里，其文化的、审美的意义更为重要。画家依然遵循着狄普隆陶瓶的构图方式，用多条水平的装饰带布满整个陶瓶，但是纯几何形纹样大大减少，叙事性的场景占据着绝对主导地位。在六条装饰带内，出现了二百多个形象，但它们被组织得井然有序，主要用来讲述希腊神话故事。有的描绘着珀琉斯、阿喀琉斯、珀尔修斯这样的英雄，有的展示着拉庇泰人与半人半马怪的战斗。尽管程式化的色彩还很鲜明，但这些形象的生动感和真实感，远远超过了狄普隆陶瓶上的形象。考古学家弗朗索瓦在一处伊特鲁里亚人墓地中发现了这个陶瓶，此作就贴上了他的标签。

雅典人埃克塞基亚斯（Exekias，活动于公元前 6 世纪下半叶）是最著名的黑像瓶画创作者。在当时，陶瓶制作，有不少是由陶工与画工合作完成的，但埃克塞基亚斯两者兼擅；这就保证了他作品的完整统一。从《埃阿斯与阿喀琉斯掷骰子》、《埃阿斯自杀》这些希腊神话题材的作品上，可以清楚地感到黑



像瓶画及埃克塞基亚斯艺术的特点。在这个陶瓶上(彩图6),以往的多场景、多形象的情况消失了,瓶体只有一个清晰明确的场面,就像通常的绘画,集中力量突出一个主题或情节,避免了芜杂混乱的现象。单纯、明晰、统一、和谐,这些古希腊美术的珍贵品质,更加鲜明地显示了出来。埃克塞基亚斯,依这个双耳瓶瓶体的起伏,精巧地安排人物的形体和动作,使陶瓶形制与表现内容和谐无间,从而十分生动地展示出两位希腊英雄在特洛伊战争期间偷闲消遣的情景。把精力放在刻画神话人物富于生活情趣的细节上,无疑体现了古希腊人的人生观,而两人维妙维肖的专注神态和自然从容的动作,也透露出更多的写实倾向。个别程式化的处理,如眼睛的正面状,并不影响古希腊美术新的大趋势。黑像瓶画,在塑造人物形象的细部时,采用在黑釉色上刻线的方式,这种表现方式,使黑像瓶画获得绘画性与装饰性的完美统一,并带上了几许迷人的古拙韵味。

埃克塞基亚斯的画风,影响广泛,出现了不少效仿者,一位被称为安多基德斯画家的人,甚至在一个陶瓶相对的两个半圆瓶体表面上,用黑像风格和红像风格模拟了《埃阿斯与阿喀琉斯掷骰子》,创造出独特的“阿提卡双风格双耳瓶”。

从古风时期后期起,红像瓶画流行起来并逐渐取代了黑像瓶画,“阿提卡双风格双耳瓶”就显示出红像风格已趋成熟的状态。同黑像风格相比,红像风格减少了瓶画的装饰性,加强了绘画性,利用灵活的线描和自然的透视,使瓶画上的形象显得更真实更生动。这种变化跟古希腊人的美术观相一致,从现存的古典文献中,清楚地透露出古希腊画家力求忠实模仿自然,营造似真假象的高超技艺,在几乎见不到任何古希腊绘画原作的今天,红像瓶画无疑提供了认识古希腊画家精湛的写实本领的有益参照物。

优富罗尼奥斯(Euphronios,约活动于公元前520~500年间)创作的《赫拉克勒斯扼杀安泰俄斯》(图4-13),同样以古希腊人熟悉希腊神话英雄为题,但与埃克塞基亚斯刻画的形象相比,赫拉克勒斯和安泰俄斯显然更加生动。借助流畅的线条,勾勒出微妙的细节,使双方拼死搏杀的情景栩栩如生地展示出来。在获得精彩描绘似真场面的可能性之际,红像瓶画也丧失了黑像瓶画古朴单纯的韵味,以及与陶瓶形制和谐无间的装饰感,可谓有得有失。

另一著名的红像瓶画《尼俄柏子女之死》(图4-14),已属于古典时期的作品。希腊神话故事仍是它再现的内容,因自夸子女众多,尼俄柏得罪了勒托,画面上描绘的就是受母亲勒托指使,阿波罗和阿耳忒弥斯射杀尼俄柏子女的情景。从形体比例到动作神态,无不显示着画家如实塑造人物的本领更高明了。



图4-13 优富罗尼奥斯:赫拉克勒斯扼杀安泰俄斯,约公元前510年,赤陶土,高48厘米,巴黎罗浮宫



图4-14 尼俄柏子女画家:尼俄柏子女之死,约公元前455~450年,赤陶土,高54厘米,巴黎罗浮宫



图 4-15 女人与女仆，约公元前 450~440 年，赤陶土，高 38 厘米，波士顿美术馆



图 4-16 亚历山大大帝与大流士三世之战，约公元前 300 年，镶嵌画，271 厘米×512 厘米，那不勒斯国立考古博物馆



图 4-17 英雄与半人半马怪，约公元前 750 年，青铜，高 11 厘米，纽约大都会艺术博物馆

纵观瓶画艺术，能感到它走着一条日益向纯绘画、向忠实模仿自然前进的道路。整体而言，瓶画艺术盛于古风时期，随着古典时期到来，它日趋衰落，但流风余韵尚存。公元前 5 世纪末期，瓶画最后一种风格增多起来，这就是几乎跟纯绘画没什么区别的素底彩绘瓶画。所谓的“阿喀琉斯画家”（the Achilles Painter，活动于公元前 5 世纪中叶）是一位擅长素底彩绘的瓶画家，《女人与女仆》（图 4-15）被认为风格与他近似，如纸一般的素底上，出现了用流利的细线条勾勒成的两个人物，一些彩色敷在她们身上，使整个瓶画宛如一幅铅笔淡彩画，于生动自然之外，透露着清新优美的韵味。

在古代文献中，有关古希腊画家的描述，透露出当时希腊画家的艺术追求。著名的罗马作家老普林尼，在《博物志》一书中，曾提到古典时期杰出的画家宙克西斯（Zeuxis，活动于公元前 5 世纪下半叶）与帕拉西奥斯（Parrhasios 或 Parrhasius，活动于公元前 5 世纪下半叶）比试绘画技艺的故事。宙克西斯画了一串葡萄，它们吸引鸟儿来啄食，当他为此得意洋洋时，帕拉西奥斯请他揭开自己画上的幕布，宙克西斯伸手揭幕，结果才发觉受骗了，原来那是帕拉西奥斯画出的幕布，他只有甘拜下风。这样的轶闻，真实反映了古希腊画家求真的欲望，他们如实模仿现实的绘画没什么留存下来，今人只好从罗马复制的作品上感受其特色。镶嵌壁画《亚历山大大帝与大流士三世之战》（图 4-16），生动地再现了双方在伊索斯拼命厮杀的情景。明暗和透视都成为塑造似真之境的有力手段，面对观者的战马臀部，借助高光和透视缩短，突出了它处在三维空间中的立体感。这是其他地区绘画没有的现象。

### 雕塑

古希腊人，在几何形风格时期，就有了相当精彩的青铜雕塑。《英雄与半人半马怪》（图 4-17）是一件小型的青铜作品，

像瓶画一样，它也塑造了当时人十分喜欢的希腊神话人物形象，两个形象，究竟是谁，今人的解说并不一致，从他们彼此和谐相处的状态出发，有种看法认为表现了半人半马怪中的好人喀戎和受过他教导的阿喀琉斯。两者的形象，一方面保持着人或动物的基本特征，可以说有明显的具象性。另一方面，他们的构成，又带着概括的几何形特点，有一些抽象性因素。整体而言，其艺术手法与狄普隆墓地的陶瓶有共同之处。类似的青铜雕塑，主要是从神庙里找到的，用于奉献的可能性较大。

进入古风时期，古希腊雕塑有着惊人的变化。前所未有的发展速度，很快就使古希腊雕塑艺术呈现出有别其他古代文明国家的独特风貌。简言之，古风时期的希腊雕塑家，迅速摆脱了模仿古埃及人的阶段，勇敢地走上创新之路，从观察人、研究人出发，努力塑造能与真人相比的艺术形象，使雕塑更多的呼吸着人间的气息，散发出生命的光彩。

古风时期雕塑家最初的探索，体现在一批年轻人全身石像上。这些全身石像可分为两类，一类是男青年立像（音译为库罗斯），另一类是女青年立像（音译为科丽）。前者以裸体状示人，后者则以着衣状出现。作于古风初期的《男青年立像》（图4-18），是一个真人般大小的云石雕像，明眼人一见之下，立即会感到这个裸体男青年站立的姿势沿袭着古埃及圆雕的正面律原则：人物双臂垂直放在躯体两侧，左腿前置，右腿后置，整个身体呈正面直立状。进一步审视，不难发现，在仍然保持这种刻板的造像程式同时，希腊雕塑家对它做了修正。首先，手臂与躯干之间，以及双腿之间的余石被凿掉了，人体不再受整个石块的限制，更加接近现实中的真人，空气自由地围绕着人物的各部分流动；其次，人体细部受到认真关注，人体的结构和比例，人体的关节和肌肉均显示出它们进一步摆脱了概念化的表现，是建立在观察研究真人外形的基础之上的。

这个男青年立像的变化虽然明显，但古希腊雕塑家并不满足已有的收获，他们继续努力，希望在真实再现客观世界方面取得新成就，《阿纳维索斯男青年立像》（图4-19）就证明了他们的努力决非徒劳。这个出自阿纳维索斯基地的男青年立像，构图依然模仿古埃及圆雕，保持着僵板的直立状，但与前一个男青年立像相比，人体结构和组织处理得更加精确入微，从躯干到四肢，从眉眼到阴茎，无不透露出雕塑家对人体的深刻认识。尤为突出的是，雕塑家对人物面目的神情更为关注了，利用上提的嘴角，让人物呈现出微笑的样子，使他的形象更具活力，更加生动。这种带有程式化因素的笑容，被称为“古风式笑容”，尽管还不免幼稚，但希腊雕塑家借此力求让人物活起来





图 4-18 男青年立像，约公元前 600 年，云石，高 193 厘米，纽约大都会艺术博物馆



图 4-19 阿纳维索斯男青年立像，约公元前 525 年，云石，高 193 厘米，雅典国立考古博物馆



图 4-20 穿着希腊女装的女青年立像，约公元前 530 年，云石，高 123 厘米，雅典卫城博物馆



图 4-21 女青年立像，约公元前 520 年，云石，高 57 厘米，雅典卫城博物馆

的意图，有着不容忽视的历史意义。从《男青年立像》到《阿纳维索斯男青年立像》，其间只有七十余年的距离，这对历千年不变的古埃及美术来说，实在太短暂，但古希腊艺术家抓住时间的翅膀，不停地求新求变，推动着古希腊美术的发展。

与男青年立像一起出现的女青年立像，从基本的艺术追求上看，同前者没有区别。就外观而言，女青年形象也呈现同样的正面僵板直立状，只不过两腿并拢、双臂动作不一，再就是她们的身体被衣服包裹住，要见到希腊的裸女像，还要等上一段时间。《穿着希腊女装的女青年立像》（图 4-20），与《阿纳维索斯男青年立像》创作于同一时期，其风格也近似于后者。透过表面的服装，可以推断出女青年健康丰满的肉体，她面孔的笑容，表现这个雕像的创作者也力图用同样的程式让人物生动起来。留在女青年身上的色斑，向人们传递出一个信息，即这样的女青年立像，在当时是着色的。略晚于它的另一件女青年立像遗存（图 4-21），更清楚地显示了为雕像着色并非特例。其实，为了让雕像栩栩如生，古希腊人不单为它们着色，还替它们加上其他装饰，如用宝石做眼、给雕像加上冠冕、缀上耳环等，当年的古希腊雕像，往往呈现着我们无法想象的另一种面目。参照一下其他文明古国的雕塑，或许有助重构古希腊雕像的实景。

雕塑在古希腊神庙建筑中是不可或缺的组成部分，埃伊纳的阿菲亚女神庙是一座典型的多利斯柱式神庙，在它的东山花



和西山花上装饰着美妙的群雕，从遗留下来的两件《垂死的斗士》上，不难感到古风末期雕塑的进一步变化。以东山花上的《垂死的斗士》（图 4-22）为例，这个倒在地上的斗士，已经摆脱了那种直立的僵板状态。其挣扎的动作，不单传达出他悲惨的处境，也适合着山花的空间，从中体现出雕塑家配合建筑环境进行构图的本领，以及如实再现人物动作的能力。

到了古典时期（约从公元前 480 年到公元前 325 年），古希腊雕塑进入了全面繁荣的黄金岁月，写实性和理想性水乳交融，使欧洲的雕塑获得了从未有过的真与美高度统一的境界，成为后人推崇和效法的完美典范。

古典初期最具代表性的奥林匹亚宙斯神庙浮雕虽然只是残片，其动人的魅力依然引人注目。这座神庙，除了山花，陇间板上也装饰着浮雕，它们共同讲述了希腊神话中的大英雄、传说的奥林匹克运动会创始人赫拉克勒斯的 12 项丰功伟绩。在 12 处陇间板浮雕中，最优美的要数《赫拉克勒斯获得金苹果》（图 4-23）。在方形框架内，井然有序地安排了三个形象，中间的赫拉克勒斯，在身后的雅典娜女神帮助下，替阿特拉斯托着天，而阿特拉斯冒险为他取回了赫斯珀里得斯看守的金苹果。整个故事讲述得简明扼要，三个形象的塑造全显得真实可信，吃力支撑着天体的赫拉克勒斯，轻松协助他的雅典娜女神，伸出双手展示金苹果的阿特拉斯，无不符合其身份和处境。接近圆雕的高浮雕手法，更突出了三者形象的实体感。另一方面，形象均依垂直线和水平线处理，头部全为纯侧面，在自然之中，依然呈现严谨朴实之风，史家往往用“朴素风格”形容这类古典初期的雕塑。

《阿佛罗狄忒的诞生》（图 4-24）也是古典初期的浮雕，它与《吹笛少女》和《上供妇人》一起，从意大利人卢多维西的花园里出土，因而有了“卢多维西宝座浮雕”这一称谓。体现在《赫拉克勒斯获得金苹果》上的构图特点，也在这件浮雕上



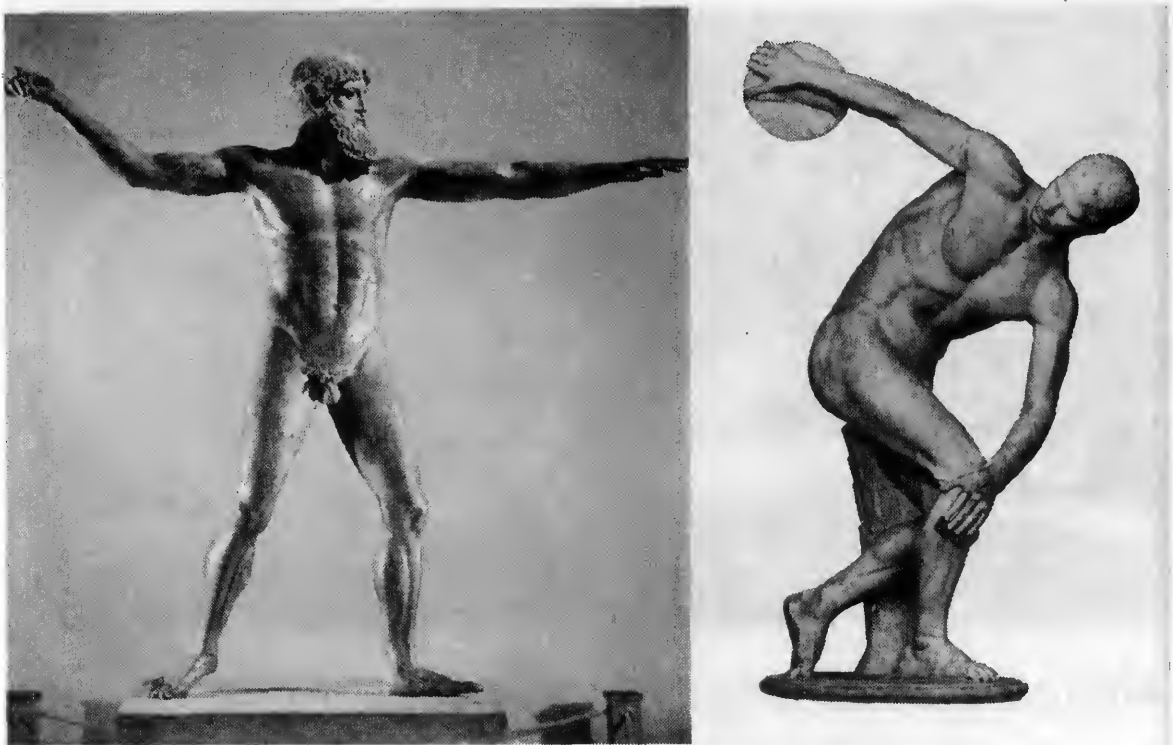
图 4-22 垂死的斗士，约公元前 490~480 年，云石，长 185 厘米，慕尼黑雕塑陈列馆

图 4-23 赫拉克勒斯获得金苹果，约公元前 470~456 年，云石，高 159 厘米，希腊奥林匹亚考古博物馆

图 4-24 阿佛罗狄忒的诞生，公元前 5 世纪初叶，云石，宽 142 厘米，罗马国立古代罗马博物馆

图 4-25 波塞东，约公元前 450 年，青铜，高 209 厘米，雅典国立考古博物馆

图 4-26 米隆：掷铁饼者，约公元前 450 年，云石，高 153 厘米，罗马古罗马公共浴场博物馆



得到显示，以阿佛罗狄忒为中心，两名女性对称地出现在她两侧，在此基础上，雕塑家以富于表现力的神情和动作，生动地再现了爱与美的女神从海中诞生的情景。最令人赞叹的，是“湿衣纹法”的运用，那贴在女性肉体上的湿衣服纹理，既体现出衣料轻薄柔顺的质感，又揭示出女人体的生理特征。这些节奏流畅、美感强烈的衣纹处理，使阿佛罗狄忒诞生具有了浓郁的诗意，自然而然透露出古希腊人热爱生活、热爱美的情怀。

在创作这些云石浮雕之外，公元前 5 世纪上半叶的希腊雕塑家也创作青铜圆雕，《德尔斐驭者》、《波塞冬》（图 4-25）、《里亚斯斗士》可谓难得的青铜圆雕遗存，青铜这种材料能熔化后重复利用，这就造成了原作罕见的状况。《波塞冬》是 1928 年从希腊一带的海岬里打捞出来的，也有人认为它表现的是宙斯，但不管这个高大的男裸体像谁，它都是一个令人赞叹的艺术形象。波塞冬挺起健美的身躯，跨步站在那里，左手前伸，右手举着三叉戟（如果是宙斯，那就要看作抛掷闪电雷霆了）。他整个形体有力地舒展开来，稳定地立在大地上，控制着四周的空间，体现出无比自信的气势，说这个形象传达出那个时代希腊人的理想，应该合情合理。跟以前的青铜像相比，《波塞冬》铸造得十分精美，很有可能是用“脱蜡法”完成的。

《波塞冬》，不仅显示出当时的希腊雕塑家已完全掌握了人体结构和组织的塑造，而且反映了他们能自如地再现处于运动状态中的活生生的人物形象。这种惊人的进步，从米隆（Myron，活动于公元前 5 世纪中叶）的《掷铁饼者》上也能见到（图 4-26）。这件著名的运动员雕像，原来也是青铜像，现在见到的都是后人的仿作。流传至今的古希腊云石雕塑，除了残损之作，大多为罗马人仿制，并非真品，说来虽然遗憾，但若没有热爱古希腊美术的罗马人这么做，那局面会更加令人难堪。



热爱现世生活的古希腊人，一方面塑造着理想化的“神人一体”的神像，一方面塑造着令他们敬仰的体魄健美的运动员像。《掷铁饼者》在这些表现运动员的作品中，无疑最著名也最精彩。米隆精心选择了能体现投掷铁饼特点的弧形曲线，巧妙地构成了富于表现力的运动员影像，把瞬间爆发的投掷状态，凝聚在永久留存的“静止”艺术形象上。从本质上说，古希腊的神像和运动员像并无差别，它们体现的都是古希腊人的精神，一种热爱人生的、灵肉合一的态度。“健全的精神寓于健全的体魄”，从《波塞冬》和《掷铁饼者》上得到清晰的印证。

阿尔戈斯人波利克里托斯（Polyclitus 或 Polykleitos，活动于公元前 450~420 年），是略晚于米隆的雕塑家，他的创作代表了纯正的古典风格，与另一位同时代的雕塑家菲迪亚斯，共同雄踞公元前 5 世纪下半叶的希腊雕塑世界。到了古典时期，忠实再现真人形象的问题已经彻底解决了，希腊雕塑家并不想停留在已有成就上，他们想更上层楼，把古希腊人对理想境界的热情，转化为可视的雕塑形象，对理想的人体美的探求，成为当时雕塑家全力以赴的目标。波利克里托斯从理论到实践，完美地实现着这一理想，在《法式》这一专论中，波利克里托斯提出理想人体的基本规范，并为此创作了青铜像《持矛者》，以加强《法式》的说服力。《法式》失传了，《持矛者》只存留在不尽相同的罗马仿制品中，这里展示的（图 4-27）是国立那不勒斯考古博物馆的藏品。

这个略高于真人的男子裸体立像是以波利克里托斯确定的人体比例为标准创作的，流行的解释认为它以头的长度为据，男子的高度要符合七个头相加的长度，即所谓的“七头身”。塑造这个体型匀称的男子时，波利克里托斯实现了重大突破，一改古埃及雕塑和古风雕塑在塑造正面立像时难免的呆板僵硬的状态，比《里亚斯斗士》更加生动自然地再现了真人直立时通常会有状态。持矛者不再像站岗的卫兵那样木头般呆立，他轻松地站在我们面前，右腿承受着身体的重量，左腿则处于自然放松的状态，双肩、两胯、双膝这些水平对称的部位，也有了自然的起伏，头与躯干同样有了不同的转向，整个人体变得松紧适度，轻松自如。这样的构图方式被称为“对应式”（Contrapposto），它使呆板的直线状人体变为了 S 形曲线状人体，具有了寓和谐于变化之中的整体效果。注视着这个裸体男子的雕像，会明显感到它是真实与理想高度统一的完美艺术形象，而这恰恰是西方古典美术的鲜明标志。只要浏览一下西方历代雕塑集里的人物立像，不难感到《持矛者》确立的构图方式深远的影响力。



图 4-27 波利克里托斯：持矛者，约公元前 440 年，云石，高 212 厘米，那不勒斯国立考古博物馆（罗马复制品）

图 4-28 垂死的尼俄柏之女，约公元前 450~440 年，云石，高 150 厘米，罗马古罗马公共浴场博物馆

图 4-29 内达·莱佩恩、西尔维娅·哈恩：雅典娜女神像（原作约公元前 438 年，高 12 米），多伦多安大略皇家博物馆



女性裸体雕像出现，远比男性裸体雕像晚，直到古典时期，这种女性形象才在浮雕和圆雕中获得展示的机会，《垂死的尼俄柏之女》（图 4-28）是古希腊现存的最早一件裸女圆雕。底比斯国王安菲翁之妻尼俄柏称得上是希腊神话中最可怜的女性，只因嘲笑阿波罗之母不如自己能生育，就遭到报复，七子七女全被射杀。这件作品表现了尼俄柏的一个女儿逃跑时被阿波罗射中背部后拼命拔箭的瞬间，像前述几件雕塑一样，再现活生生的人物形象，也成为它的创作者关注的所在，如实地塑造人物的各种姿势和动作显然不成问题了。无论表现什么内容，美丽健康的人体始终吸引着古典时期的雕塑家，正如尼俄柏的女儿的形象一直以她的肉体吸引后人目光一样。雕塑家在传达她的受难时，显然有所克制，不希望无节制地宣泄感情，想一下近两千年后米开朗琪罗创作的《圣母哀悼基督》，或许更能领会这种古典美术的品质，这是否可以称为“哀而不怨”。

菲底亚斯（Pheidias 或 Phidias，约卒于公元前 432 年）是古典时期声名最为显赫的美术家。身为雅典统治者伯里克利的好友、帕特农神庙工程总监的他，为这座古希腊最著名的神庙创作过令古人赞叹的、如今已不见的《雅典娜女神像》。帕特农神庙留存下来的一些雕像，也难以确认出自他之手，为慎重起见，通常只称它们为菲底亚斯风格之作。

由后人重构的《雅典娜女神像》（图 4-29），最多能起到聊胜于无的作用。原作立在帕特农神庙内殿，是一尊用象牙和黄金贴面的 12 米高的木胎巨像。想当年，菲底亚斯是以何等热爱、何等自豪、何等欢乐的心情，把这尊雅典守护神巨像树立在神庙中央供雅典万众景仰！



现存大英博物馆的《三女神》(图 4-30), 原来位于帕特农东山花, 通常被划归菲底亚斯风格的作品。据说, 在原有的状态下, 这三位女神正目睹雅典娜从宙斯脑袋里诞生的情景。抛开这点不谈, 从三位女神有坐有卧的姿势上, 能明显感到雕塑家配合建筑空间来处理构图, 以使雕塑形象与所装饰的建筑环境和谐一致的本领。在给定的建筑条件中, 三女神错落有致地组合在一起, 整体显得十分自然。精心推敲却不露丝毫斧凿痕迹, 正是纯正的古典风格的一大特征。三位女神丰腴的肉体, 透过贴身的轻软长袍的纹理, 展示得无比美妙, 在《阿佛洛狄忒的诞生》中已有体现的“湿衣纹法”, 再度获得发挥, 而且是淋漓尽致的发挥。衣纹的形式美感和它再现人体特征的功能, 携手把一股生机盎然的、明朗欢欣的气息播散到人间。

图 4-30 三女神, 约公元前 438~432 年, 云石, 高 135 厘米, 伦敦大英博物馆

图 4-31 长者与少女, 约公元前 438~432 年, 云石, 高 109 厘米, 巴黎罗浮宫

除了山花上饱满的雕塑形象, 帕特农神庙中楣也有精彩的浮雕, 适应横带状的中楣, 浮雕场面是行进的队列, 长长的队列中包含着不同的情节, 如《长者与少女》(图 4-31) 和《一群骑手》(图 4-32)。前者以垂直的沉稳线条, 再现了平和从容的生活场景。后者以交织的波动水平线条, 传达出骑手驱马前行的运动状态。这些中楣装饰浮雕, 一如那消失的《雅典娜女神像》, 当年也是彩色的, 图示中《一群骑手》的右半部, 模仿了它最初五色斑斓的样子。

雅典卫城上, 还有其他精美的古典建筑, 它们同样装饰着圆雕或浮雕, 前者有厄瑞克透斯神庙的女像柱, 后者有胜利女神雅典娜神庙的《系好鞋子的胜利女神》。与帕特农神庙相对的厄瑞克透斯神庙, 是献给传说中的雅典国王厄瑞克透斯的, 国人通常音译为厄瑞克忒翁神庙, 它支撑门廊的一组女像柱(图 4-33) 可谓古典时期女性立像的经典。要确保其承重功能, 女像的整个形体严格遵循柱子的直立状, 就连下垂的衣纹也从视觉上强化着这种直立的效果, 但令人赞叹的是, 这些头顶支撑着重物的柱状女像, 丝毫没有局促压抑的意味, 她们凭借《持矛者》似的处理, 一腿承重, 一腿放松, 从而获得了自由



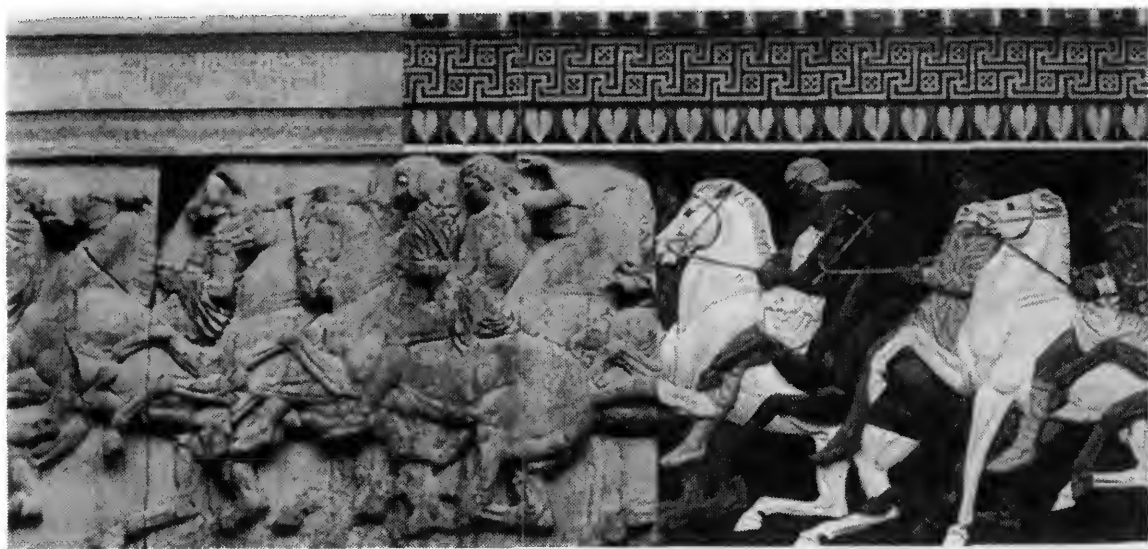


图 4-32 一群骑手，约公元前 442～439 年，云石，高 106 厘米，伦敦大英博物馆（插图右侧为着色复原图）

图 4-33 女像柱，公元前 421～405 年，雅典卫城厄瑞克忒斯神庙

图 4-34 系好鞋子的胜利女神，公元前 410～407 年，云石，高 107 厘米，雅典卫城博物馆

自在站立的感觉，让人体味到古典美术优雅从容、单纯宁静的品质。《系好鞋子的胜利女神》（图 4-34）是精致秀美的胜利女神雅典娜神庙遗留下来的最迷人的雕塑作品，系鞋这样一个生活化的，姿势并不优美的动作，被雕塑家纳入了整体的美妙和谐之中。流畅的衣纹和光润的表面，显示出高超的雕刻技艺和敏锐的审美意识。而洋溢在每一个细部上轻松自在、得心应手的感觉，更是令人难忘。最佳的古典美术，往往脱不掉这种清水出芙蓉的自然境界。

类似这件浮雕的生活气息强烈的场景，也出现在《赫格索墓碑》（图 4-35）上。墓碑雕塑，在当时有旺盛的需求，吸引着不少雕塑家投入其中。《赫格索墓碑》出自著名的狄普隆墓地，是为故去的赫格索创作的。赫格索舒适地坐在椅子上，女仆站在她面前，手里托着首饰盒，赫格索从中拿起项链，静静打量着……这样的生活情景，人人会觉得真切自然，雕塑家显然很熟悉当时希腊人的生活，并且用明晰简洁的语言讲述着它。在长方形框架内，以手持的项链为中心（原来项链着了色，会显得更醒目），对称地安排着主仆二人的形象，她们的眼神全集聚在女人喜欢的物品上，整体的形线处理极其和谐，在营造宁静的氛围上发挥着突出作用。

公元前 5 世纪即将结束之际，在伯罗奔尼撒战争中败给斯巴达的雅典，丧失了它的霸主地位。此后的一个世纪，希腊美术进入古典晚期。虽然雅典还在提供着柏拉图和亚里士多德思考的空间，虽然雅典仍有普拉克西特列斯驰骋在雕塑的天地，但整体上，它的美术已无法同其黄金岁月相比，其他地区和城市，为公元前 4 世纪的希腊美术带来了新气象。与普拉克西特列斯一起共为古典晚期雕塑三巨头的斯科帕斯、利西普斯，就是在雅典之外从事创造的。

普拉克西特列斯（Praxiteles，约活动于公元前 370～335 年间），是古典晚期最伟大的雅典雕塑家，一女一男两件裸体



像奠定了他不朽的名声。《尼多斯的阿佛罗狄忒》(图 4-36)是普拉克西特列斯为尼多斯城创作的,凭借这件作品,尼多斯也成为知名的城市。与《垂死的尼俄柏之女》相比,《尼多斯的阿佛罗狄忒》不再半遮半掩,我们目睹了一丝不挂的全裸女性雕像,在当时这种做法是大胆的创举,以往没人敢把女神塑造成如此性感的裸女形象。爱与美的女神正准备沐浴,她把脱掉的衣服放在水罐上,接下来就要下水了。阿佛罗狄忒的整个身体,被一条柔和的 S 形曲线贯穿着,呈现出婀娜多姿的美态,“普拉克西特列斯曲线”由此流传开来。阿佛罗狄忒把右手放在阴部前方,这种似乎用来显示女性“羞怯感”的遮挡动作,成为后世维纳斯之类裸女像的范本,有众多效仿者。这件为古希腊裸女像赢得与裸男像同等地位的杰作,在当时迷住了尼多斯人和见过它的其他人,各类传说应运而生。有的说亚历山大大帝的情妇福里涅为普拉克西特列斯当模特儿。有的称阿佛罗狄忒听说了这尊雕像,忍不住好奇,亲临尼多斯,一见之下,不禁惊呼“这个普拉克西特列斯究竟在哪里看过我的裸体”。

普拉克西特列斯的男裸体像《赫尔墨斯与小狄俄尼索斯》(图 4-37),与此前的波利克里托斯的《持矛者》相比,有了明显的变化。裸体的赫尔墨斯,站立的姿势,依然遵循着波利克里托斯“对应式”,呈现自然轻松的状态。但他的形体,抛弃了“七头身”的比例,选择了“八头身”的标准,从而使这个男神显得体形修长,跟健壮的持矛者放在一起,更会感到普拉克西特列斯在尽力赋予赫尔墨斯秀美的风姿,甚至可以说这个男神和爱与美的女神是同类。“普拉克西特列斯曲线”,同样左

图 4-35 赫格索墓碑,约公元前 410~400 年,云石,高 150 厘米,雅典国立考古博物馆

图 4-36 普拉克西特列斯:尼多斯的阿佛罗狄忒,约公元前 350 年,云石,高 203 厘米,罗马梵蒂冈博物馆(罗马复制品)

图 4-37 普拉克西特列斯:赫尔墨斯与小狄俄尼索斯,约公元前 340 年,云石,高 216 厘米,希腊奥林匹亚考古博物馆(罗马复制品)



图 4-38 斯科帕斯(?)：希腊人与亚马孙女战士之战，约公元前 359～351 年，云石，高 89 厘米，伦敦大英博物馆(右)



右着赫尔墨斯的形体，再加上他梦幻般的沉思神情，都在证明着他是远离持矛者的新男裸体像。

帕罗斯岛的斯科帕斯(Scopas，活动于公元前 4 世纪中叶)，是一位兼擅雕塑和建筑的美术家，在当时享有盛名。斯科帕斯的艺术风格与普拉克西特列斯形成了鲜明的对比，从《希腊人与亚马孙女战士之战》(图 4-38)上很容易感受到他同普拉克西特列斯的差别。这块浮雕现藏大英博物馆，当年是小亚细亚哈利卡纳苏斯摩索拉斯陵墓装饰的一处小小的局部，虽然规模不大，但富于张力的构图，以及攻防双方传神的动作表情，活灵活现地再现了激烈厮杀的戏剧性场面。人们仿佛能听到兵器撞击的声音。如此激情洋溢的艺术处理，以往的古希腊雕塑中还没见到。无论从题材选择还是从表现手法，斯科帕斯都远离古典雕塑宁静平和的境界，希腊化时期雕塑的特点似乎已透露了出来。这个充满活力的浮雕到底是否出自斯科帕斯之手，至今尚无定论，不过同那个归在他名下的残破《头像》比较之后，至少可以说它具有斯科帕斯风格。

利西普斯(Lysippus 或 Lysippos，活动于公元前 4 世纪中后期)生于西基翁，是一位在当时声名远扬、深受亚历山大大帝赏识的雕塑家。据说利西普斯一生创作了无数青铜像，但无一留存下来，他最著名的作品《刮污垢者》也只能靠罗马人的云石复制品来认识，青铜原作早已无踪无影。这件作品(图 4-39)表现的是一名运动员正在用刮片除去身上的汗水和灰尘，与普拉克西特列斯塑造的赫尔墨斯相比，两个男裸体形象，既有共同点也有差异处。共同点很明显，这个运动员也长高了，身体的比例变为“八头身”，同样放弃了波利克里托斯确立的法式。差异处也清楚，他要比赫尔墨斯健美，突起的肌肉透露出运动员的身份，伸展开来的形体控制了更开阔的空间，也使年轻人的活力得到了彰显。可以说，这个俊秀高大的运动员是赫尔墨斯的同胞，但比他更具男性的气概，更富生活

图 4-39 利西普斯：刮污垢者，约公元前 330 年，云石，高 206 厘米，罗马梵蒂冈博物馆(罗马复制品)(左)



的色彩。据老普林尼描述，罗马皇帝提比略深为欣赏《刮污垢者》，让人把这个雕像从公共浴室搬到自己的卧室，在罗马人群起抗议声中，他只得把《刮污垢者》放回原处。

希腊化时期（大约公元前 336 年至公元前 31 年）是古希腊美术最后的阶段，经历了从亚历山大大帝即位到奥古斯都征服埃及的历史过程。随着马其顿国王亚历山大大帝雄心勃勃扩展疆土而来的，是古希腊文化在埃及、两河流域、小亚细亚乃至印度河流域的广泛传播，与此同时，东方文化也渗透进古希腊疆域。战争带来的社会动荡以及这种交互影响和作用的局面，构成了希腊化时期美术的历史条件，使它呈现出不同往昔的新面目。纷纷兴起的地方流派，促成了希腊化时期雕塑丰富多彩的局面，雕塑题材有所拓展，注重情感表达和心理刻画倾向更加强烈，追求真实和显示技艺的意识更为明显。整体而言，古典时期那种宁静单纯的理想化艺术境界已经消逝。

小亚细亚的帕加马王国是希腊化时期雕塑艺术重镇。一批特色鲜明的雕塑就出于帕加马雕塑家之手。在他们之中，有一位被称为帕加马的埃皮高诺斯（Epigonos of Pergamon）的雕塑家，很可能是他创作了《杀妻并自杀的高卢人》（图 4-40）和《垂死的高卢人》这两件典型的希腊化雕塑。与《垂死的高卢人》相比，采用竖直构图的《杀妻并自杀的高卢人》显得更加惊心动魄。一位高卢男子，在战败之际，不甘夫妻双双受辱，杀死妻子后，昂首举臂，决绝地用剑刺入自己的胸膛，瘫软地倒下的妻子与勇敢挺立的丈夫，生动有力地再现了这个崇高的悲剧性场面。雕塑家认真地塑造了异族高卢人的形象，长发、小胡子、颈饰等细节都增强着高卢人的真实感，使这个惨烈的情景更具说服力。虽然加强了写实性，但《杀妻并自杀的高卢人》并非纯写实之作，它保持着“英雄般的裸体”，用理想化的完美男裸体来展示宁死不屈的英雄，这种裸体像的传统在推崇古希腊美术的后人手中得到了承继，直到 18、19 世纪，许多西方雕塑家还利用裸体来歌颂当代伟人。这件圆雕中强烈的悲剧色彩，在《持矛者》和《赫尔墨斯与小狄俄尼索斯》中是无法找到的。进入希腊化时期，真正的死亡、真正的痛苦才成为雕塑家真正的关注。

继这两件感情沉重的圆雕之后，帕加马雕塑家还为该城宙斯祭坛创作富于激情的大型浮雕。这个由热心文化事业的帕加马统治者欧迈尼斯二世发起兴建的大祭坛早已不存，留下的浮雕残片，如现存柏林国立博物馆的《诸神与巨人之战》（图 4-41），鲜明地展示出希腊化时期雕塑的基本特色。宙斯祭坛的两条装饰雕塑带，以象征的方式，歌颂帕加马战胜野蛮的高卢



图 4-40 埃皮高诺斯 (?)：杀妻并自杀的高卢人，约公元前 230~220 年，云石，高 211 厘米，罗马国立古代罗马博物馆（罗马复制品）

图 4-41 诸神与巨人之战，约公元前 166~156 年，云石，高 230 厘米，柏林国立博物馆

图 4-42 萨摩色雷斯的胜利女神，约公元前 190 年，云石，高 244 厘米，巴黎罗浮宫



人。用希腊神话中的战斗故事来表现这一事件，符合美术的传统，诸神无疑代表帕加马人，巨人则为高卢人化身。在这里看到的局部，表现了雅典娜正在揪住巨人阿尔库俄纽斯搏斗的场面。被揪住头发的巨人，也被巨蟒缠咬，显示出一副痛苦不堪、拼命挣扎的样子，看来他的败局已定。右下角的巨人之母该亚乞求着雅典娜，似乎也是徒然之举。雅典娜身后的胜利女神，仿佛要给她戴上胜利之冠。以雅典娜和胜利女神为一组，以巨人和其母为另一组，胜者在上，败者在下，共同被强烈波动的线条和变化的光影编织成一个激烈战斗的场面，从中能让人感到一股透不过气来的紧张感。借助饱满有力的高浮雕形象，创作者把雄浑的戏剧性风格引入了浮雕，进一步深化了透露在《希腊人与亚马孙女战士之战》中的艺术倾向，雕塑家不再克制自己的感情，尽力宣泄内心的感受成为追求的目标。

《萨摩色雷斯的胜利女神》（图 4-42）出现在公元前 2 世纪初，与帕加马宙斯祭坛浮雕同属一个阶段，有人认为它可能是



图 4-43 米洛斯的阿佛洛狄忒，约公元前 150~125 年，云石，高 208 厘米，巴黎罗浮宫



图 4-44 拳击手，约公元前 100~50 年，青铜，高 128 厘米，罗马古罗马公共浴场博物馆

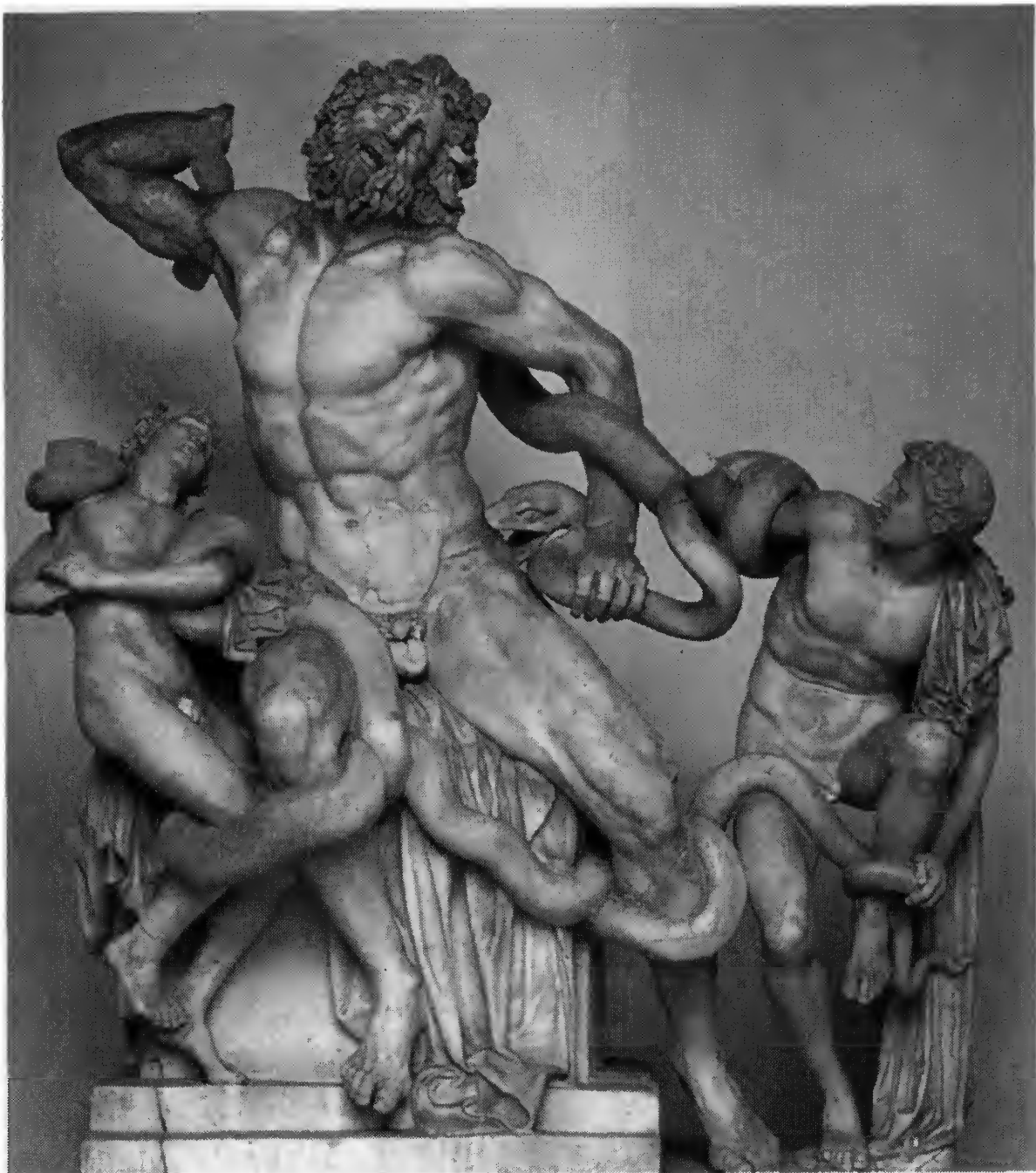
罗德岛的皮索克里托斯 (Pythokritos of Rhodes) 的作品，但多数史家更谨慎，仍然不标它的创作者。由于当初放置在萨摩色雷斯岛，它就获得了现有的名称。这个胜利女神，原来立在船头状的基座上，仿佛从天而降，指引着希腊海军乘风破浪，获取光辉的战绩。她的姿势、她的影像，充满着强烈的视觉冲击力，高高伸展的羽翼、略微前倾的坚定身影，紧贴躯体的、向后飘动的衣裙，把迎风傲立、气势昂扬的胜利女神形象展示得无比生动、无比有力。难怪《泰坦尼克号》的导演，要用类似的构图表现那对立在船头的情侣。体现在这件作品中的戏剧性无疑属于希腊化时期，但那股洒脱自然的气息，仍然与古典雕塑有着相通之处。

同样的气息相通，更清晰地显露在《米洛斯的阿佛洛狄忒》上。这尊与《萨摩色雷斯的胜利女神》共同立在罗浮宫的女神像，国人更熟悉法国人对她的称呼《米洛的维纳斯》(图 4-43)。不同于古希腊通常的阿佛洛狄忒全裸立像，这是个半裸像，纹理美妙的长裙与裸露的女神上身相互映衬，一方面突出了光润的肉体，一方面加强了雕像整体的稳重感，显出雕塑家的匠心独运。普拉克西特列斯擅于运用的那种 S 形曲线或蛇形线，贯穿在女神的形体中，使她呈现出一波三折的柔美姿态。虽然失去了手臂，但这个维纳斯并没丧失其整体的和谐美，种种“复原”的设想，似乎只会破坏她现有的单纯完整的视觉美感。细细品味这个艺术形象，一定会感到，尽管能指出它这点或那点带着希腊化时期雕塑的特征，但它整体上散发出来的气息是纯正的古典美术气息。艺术创作，总有特例，总有超时代的闪光，绝非刻板的公式所能限定。千万别像普洛克路斯忒斯那样处理鲜活的艺术个体。

《拳击手》(图 4-44) 是一件略晚于《米洛的维纳斯》的青



图 4-45 哈格桑德罗斯、波里多罗斯、阿塔纳多罗斯：拉奥孔及其子，公元前 1 世纪，云石，高 244 厘米



铜像。它再现的还是古希腊人欣赏的运动员形象，不过创作者对待这个运动员的态度，同米隆、波利克里托斯或利西普斯有了不小的差别，塑造个性化的人物成为关注的首要问题，其他一切都围绕着它展开。构图很有新意，拳击手坐在那里休息，吃力地侧仰起头，或许在找寻召唤他的人，或许在注视打败他的人。他强壮的身体和布满疤痕的面孔，以及那折断过的鼻子，全都显示着他的身份，富于表现力的种种真切的细节，让观者确信这个拳击手已经度过了职业生涯的黄金岁月，等待他的就像杰克·伦敦笔下那个老拳击手的命运。

对人的悲剧性境遇的关切，在著名的群像《拉奥孔及其子》（图 4-45）上获得深刻展示。这件作品是由罗德岛三位雕塑家合作完成的，他们为哈格桑德罗斯（Hagesandros）、波里多罗斯（Polydoros）和阿塔纳多罗斯（Athanadoros）。16 世纪初，它在罗马出土时，曾令米开朗琪罗激动不已，长久以来，不少美术史家认为它是原作，但也有人认为它是罗马人的改作，图右侧的拉奥孔之子就是后人添加上去的。古典时期单纯的构图不见了，希腊化时期的雕塑家采用更加精巧复杂的构图来表现这个希腊神话故事：特洛伊战争期间，特洛伊城的阿

波罗祭司拉奥孔告诫同胞提防希腊人木马计，因而触怒了袒护希腊人的神，遭到被巨蟒将其和儿子一起缠死的厄运。以拉奥孔为中心，在他两侧配置了形体小于他的两个儿子，再用两条蟒蛇回环往复缠绕的动作，把他们组合在一起。死死纠缠的蟒蛇，有如锁链，控制着他们拼命挣扎的身体。他们不加掩饰的痛苦表情，他们激烈扭动的形体，全在宣告着他们无法摆脱的悲惨结局。雕塑家显然不想让人静观那种理想美的形象，而是要用悲剧的激情震撼观者。拉奥孔父子的形体塑造得十分精到，跟作品的构图一样，清楚地体现出雕塑家力求展示精湛技艺的心态。一丝不苟地钉牢每个细节的处理方式，难免“做”的意味，欣赏古典雕塑行云流水般自然之境的人，或许会感到些许遗憾。

### 建筑

信仰希腊诸神的古希腊人，在他们生活的城邦，往往会集当地人力、物力、财力，建造供奉诸神的庙宇。古希腊神庙只是神在人间的居所，当时希腊公众的宗教活动往往在神庙前的广场举行，而不是像后来的基督教信徒那样在教堂内进行，再加上古希腊的神祇，具有神人同体的特质，是人性化的神，这就使古希腊神庙总体上呈现出以下特征：规模适度，体量宜人，注重外观，神圣而又不乏亲和力。从形制上说，古希腊神庙主要为围柱式神庙，而柱式是形成其艺术风貌的关键因素。柱式基本为两种，即多利斯柱式和爱奥尼亚柱式；此外还有由爱奥尼亚柱式衍生的柯林斯式。多利斯柱式神庙雄浑庄重，爱奥尼亚柱式神庙纤巧秀丽。换种说法，前者具男性阳刚之风，后者有女性阴柔之美。

公元前6世纪中叶，在黑像瓶画兴盛之际，古风神庙建筑也展现着它的光彩，柯林斯的阿波罗神庙（图4-46）和帕埃斯图姆的赫拉一号神庙（图4-47），全是多利斯柱式神庙。前者仅余七根圆柱兀立在台基上，其中五根托举着残存的柱上楣，让人感到梁柱结构在希腊神庙建筑中的意义。粗壮的圆柱十分单纯，没有柱础，直接从平台上升起，柱身有竖条状凹槽，顶

图4-46 阿波罗神庙，约公元前550年，石灰岩，希腊柯林斯

图4-47 赫拉一号神庙，约公元前550年，意大利帕埃斯图姆



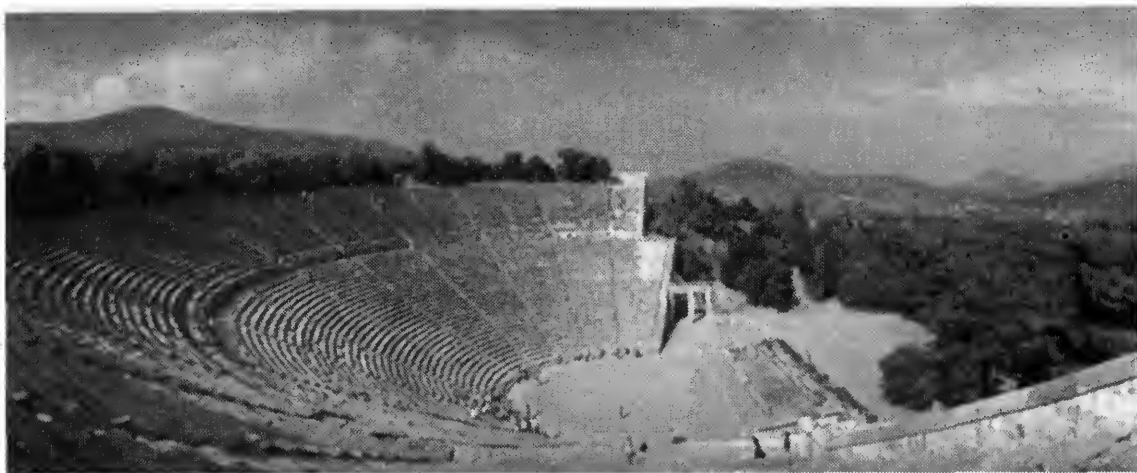
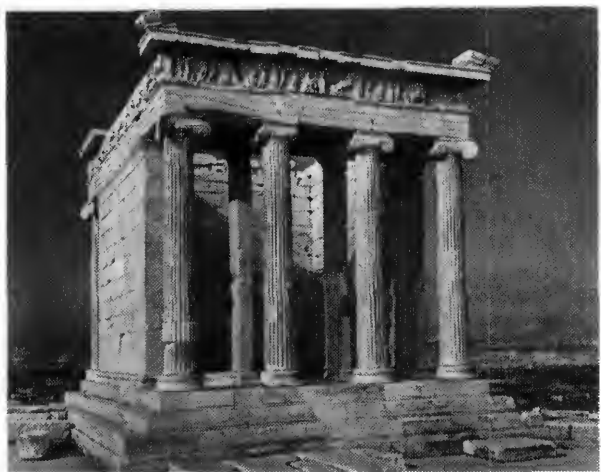
部有方形柱顶盘，整体上显示出雄浑刚强的坚定气势，难怪它们成为这座围柱式神庙主要的残留物。后者立在今日意大利的土地上，当年帕埃斯图姆是希腊人控制的城市，建在这里的赫拉一号神庙，要比柯林斯的阿波罗神庙保存得完整，从图上能看出围柱式神庙的基本形制。这座用来供奉掌管婚姻生育的天后赫拉的神庙一改以往流行的砖木为主的建筑，是纯石造的梁柱结构建筑。在台基之上，50根粗壮的多利斯圆柱，间距相等，围成一个长宽比为2:1的长方形，支撑起柱上楣。屋顶就架在柱上楣上，围柱之内，神庙中央，也如阿波罗神庙，建有内殿和门廊，其形制反映着古风时期围柱式神庙的特征。它威风凛凛挺立在大地上，透露出一股强劲的英雄风。

古典盛期，希腊神庙建筑也迎来盛期。公元前5世纪中叶，以雅典为首的希腊城邦联盟战胜了强敌波斯后，雅典在伯里克利执政期间，达到百业兴旺、文化繁荣的大好局面。伯里克利说服雅典同胞，不再把遭波斯军队破坏的卫城留做纪念，开始了重修雅典卫城、展现雅典伟大和光荣的壮举。

重修的卫城建筑群中，最著名也最壮观的当数帕特农神庙（彩图7）。帕特农意为处女，这里特指神中的处女雅典娜，换句话说，帕特农神庙就是雅典娜女神庙，建造它是为了供奉雅典守护神雅典娜。帕特农神庙位于卫城最突出的地方，尽管历经岁月沧桑，受损严重，但它依然焕发着辉煌的光彩，成为举世公认的古希腊文明的伟大象征。当时美术界的大人物，如建筑师卡利克拉特斯（Kallikrates）、伊克蒂诺斯（Iktinos）和雕塑家菲底亚斯，全投入建造这座神庙的事业中。

帕特农神庙是一座典型的多利斯式围柱神庙（只在内部有限地采用了爱奥尼亚柱式），前后两面各有八柱，两侧各见十七柱（其中二柱与前后两面角柱实为一体），其上承载着柱上楣、山花和坡顶，其长宽比为2.1:1，与赫拉一号神庙略有不同。内部则比赫拉一号神庙精美复杂，有内殿、有门廊、有宝库、有实墙，还有前文述及的雅典娜巨像。名贵的石材和美妙的装饰雕塑，益发衬托出帕特农神庙超凡入圣的气势。但帕特农神庙最令人叹服的，还是它整体的和谐。建造它时，希腊人已积累了建造神庙的丰富经验。在实践中，他们发现，直立的圆柱，从下到上，一直保持平顺状，就会让人产生错觉，感到中部有点儿细。与此相似，水平的台基、带状的柱上楣，一直保持笔直的水平线，看起来也会觉得中部往下陷。聪明的希腊人找到了“视差校正法”，即把这些中间的部位，做得饱满些，略为鼓起点儿；借助这种微调，消除令人感到不舒服的视错觉。帕特农神庙的建筑师，以敏锐的艺术感觉，利用这种方





法和其他一些巧妙的处理，如让立柱略微内倾，缩小四角立柱的间距，共同营造视觉上愉悦舒服的感觉，让艺术之美与科学之真达到水乳交融的境地，使神庙获得理想的效果。帕特农神庙立在高岗之上，显得那么深稳庄重、完整均衡、自在从容、可敬可亲，自然而然体现出神人合一的希腊宗教精神。面对它，心中涌起的感觉，同面对金字塔的感觉是不一样的。

同在卫城，与帕特农神庙形成鲜明对照的，是胜利女神雅典娜神庙（图 4-48），它的规模和体量，远不能同帕特农神庙相比，极为小巧轻灵。这座把雅典娜当胜利女神供奉的神庙，有可能是由帕特农神庙最初的建筑师卡利特拉克斯设计的。这个建筑物为前后柱式神庙。方方正正的内室，边长不过四米左右，前后各有四根一排的爱奥尼亚圆柱支撑着带雕饰的柱上楣。爱奥尼亚圆柱，有别于多利斯圆柱，细长的柱身，下有圆形的柱础，上有优美的涡卷柱头，为这座精致玲珑的神庙，营造出令人怦然心动的清纯秀美、优雅从容的效果，爱奥尼亚柱式的特点，在这里发挥得淋漓尽致。

除了神庙，古希腊人也热衷于修建露天剧场。露天剧场，源自歌颂酒神狄奥尼索斯的仪式，在这样的表演场所，古希腊人欣赏到伟大的希腊剧作家埃斯库罗斯、索福克勒斯和欧里庇得斯的悲剧。小波利克里托斯（Polykleitos The Younger）设计的埃皮道罗斯露天剧场（图 4-49），建于古典晚期，是这类公共建筑的典型范例。长方形舞台前设有圆形乐池，合唱队就在此表演。观众席沿圆形乐池，依坡状地势，如扇面般展开，呈半圆形，逐级升高的一排排座位，为大量的观众提供看演出的便利。整个适应自然环境构成的石造建筑，布局井然有序、视觉美感与实用功能并重，与神庙建筑有异曲同工之妙。现代的体育场，似乎就带着这种露天剧场的影子，你不能不佩服古希腊人的创造力。

图 4-48 胜利女神雅典娜神庙，约公元前 425 年，雅典卫城

图 4-49 小波利克里托斯：露天剧场，约公元前 350 年，希腊埃皮道罗斯

**思考题：**

1. 爱琴美术的成就体现在哪些方面？
2. 古代希腊瓶画的发展历程和艺术特色是怎样的？
3. 结合实例，阐释古风时期、古典时期、希腊化时期希腊雕塑的基本特征。
4. 古代希腊建筑两种主要的柱式是什么？它们的特点何在？
5. 为什么说帕特农神庙是最伟大的古代希腊建筑？
6. 古代希腊美术是在怎样的精神中产生的？

**课堂讨论：**

1. 古代希腊美术与古代埃及美术的主要区别是什么？对西方美术的意义何在？

## 第五章 伊特鲁里亚美术与罗马美术

伊特鲁里亚人是先于罗马人生息在意大利半岛的民族，大致从公元前 8 世纪到公元前 2 世纪，他们在这块土地上，培育出自身独特的文化和独特的美术。希腊的古风时期美术，被伊特鲁里亚人借鉴吸收，成为伊特鲁里亚美术发展的重要助力，但这并没掩盖伊特鲁里亚人的艺术才能，他们在绘画、雕塑和建筑方面都留下了带有自身鲜明印迹的创造。

接续伊特鲁里亚人，在意大利半岛创造出惊人伟业的是罗马人。公元前 8 世纪至公元前 7 世纪期间，罗马人创建了罗马城，此后又建立了共和国。经过数世纪的经营，罗马人把意大利半岛上的各个城邦都纳入了自己的掌心，于公元前 3 世纪，形成了统一的罗马共和国。在吞并了埃及之后，罗马开始进入帝国时代。持续五百余年的罗马帝国时期（公元前 27 年至公元 476 年），罗马成为远胜过古希腊的奴隶制大国，其疆域涵盖欧亚非三大洲，势力之大，欧洲其他国家无出其右。“条条大路通罗马”，形象地体现出它的骄傲、它的气势。罗马有如一只巨大的熔炉，不同地域、不同民族的文化，在其中相互渗透、彼此作用，形成丰富多彩的景象。热爱古希腊文化的罗马人深受希腊美术的影响，也吸纳了其他地区美术的因素，创造出继光辉的古希腊美术之后又一次欧洲美术的全面繁荣，同样对欧洲美术的发展产生持久的深刻影响。

### 第一节 伊特鲁里亚美术

阅读古罗马人的著作，会让人相信伊特鲁里亚人是城市规划和建筑的高手，可惜没有什么遗存供我们亲眼目睹了，依据维特鲁威描述重构的一个神庙复原模型（图 5-1），或许能起到慰藉聊胜于无的作用。这个平面呈正方形的神庙，立在高台



图 5-1 神庙复原模型，罗马大学伊特鲁里亚与古代意大利研究所





图 5-2 维依的阿波罗，约公元前 515 年，着色赤陶，高 180 厘米，罗马国立朱莉娅别墅博物馆



图 5-3 夫妻棺，约公元前 520 年，着色赤陶，长 2 米，罗马国立朱莉娅别墅博物馆



图 5-4 母狼，约公元前 500 年，青铜，高 85 厘米，罗马坎比多里奥博物馆

上，前半部为双排圆柱深门廊，后半部为内殿。由正面台阶拾级而上，经门廊至内殿入口处，便可由三个入口分别进入内殿三个分室。神庙整体为水平状，上覆出檐很大的坡顶，顶上装饰众多立像。著名的《维依阿波罗》原本立于其中，这座神庙据说就是供奉阿波罗的。从柱式上，不难发现古希腊建筑的影子，但在用材方面，伊特鲁里亚人罕用石材，泥砖和木柱难以抵抗自然的侵蚀，只有少数装饰的赤陶塑像和残片留存下来。

《维依的阿波罗》（图 5-2）是现存伊特鲁里亚雕塑的代表作。跟古希腊雕塑或古埃及雕塑不同，它用赤陶土这种材料制作，伊特鲁里亚人喜欢这种材料，他们用赤陶土创作了不少艺术品。古希腊人表现男性神时偏爱用裸体像，但这个阿波罗像并没以裸体示人，伊特鲁里亚雕塑家给他们的神披上了衣服，但在纹理流畅的衣服下面，能感到阿波罗坚实的躯干，迈开的肌肉强健的双腿，真切传达出行走的状态，生动性远胜希腊古风时期的男青年立像，哪怕他脸上挂着的明显是古风式微笑。借用与创造，全都鲜明地体现在这尊伊特鲁里亚的阿波罗像上。

依卧状夫妻棺是伊特鲁里亚人独特的创造。此类棺槨，有石制的，也有赤陶土烧制的，不论何种，样式大都相似，从切

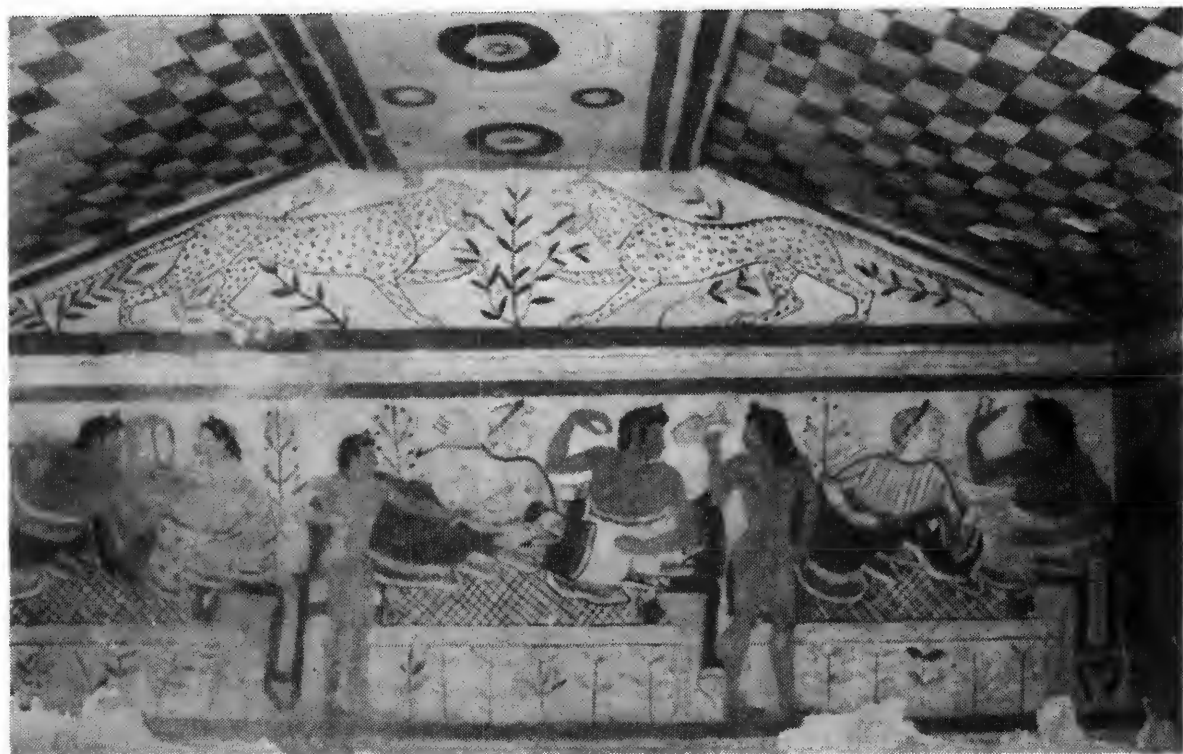


图 5-5 豹之墓，公元前 480～470 年，湿壁画，意大利塔尔基尼亚

尔韦泰里的依卧夫妻棺（图 5-3）上，能够看到伊特鲁里亚这类赤陶棺的特色。在状如卧榻的棺体上，一对真人大小的夫妻亲热地依卧在一起，两人脸上流露出喜悦的表情。以快乐的心态对待死亡的事实，显示出伊特鲁里亚人与众不同之处，只要想一下欧洲此后这类棺上雕塑像全强调悲伤的气氛，就不难理解这种死者纪念像的独创性。这种挂着古风式微笑的夫妻棺，虽然生动，却非真人写照，类似的姿势、神态、发型、服饰出现在不同的依卧夫妻棺上，证明它们是程式化的标准像。

赤陶雕塑之外，伊特鲁里亚美术家也创作更加坚固耐久的青铜雕塑，其中最具特色的是一件动物雕塑（图 5-4）。在平坦的基座上，站立着与真狼大小相似的青铜铸就的一头母狼，绷紧的前腿、竖起的耳朵、张开的大嘴、警觉的目光，维妙维肖地揭示出狼的特性。与这些写实性的处理形成鲜明对照，母狼身上的皮毛，有如图案花纹，流露出浓重的装饰性倾向，两者相互结合，共同创造出这个令人难忘的动物雕塑。从雕塑家一丝不苟的作风中，透露出一股略显刻板的严谨，后来的罗马人似乎吸收发展这种品质，从而丧失了希腊古典雕塑那样潇洒的气度，没有了那种单纯的美感。正在吸吮母狼乳汁的两个幼童，是传说中的罗马创造者罗穆路斯及其孪生兄弟瑞穆斯，他俩靠母狼抚养长大。原有的母狼青铜像，并无两人的形象，文艺复兴时期意大利雕塑家波拉约洛于 15 世纪把他们添加进这件作品，以突出这个母狼形象的重要意义，它成为了罗马这座名城的象征。

在塔尔基尼亚的地下墓室里，有大量装饰壁画，像夫妻棺一样，这些为逝者创作的绘画同样洋溢着乐生的精神。豹之墓中的壁画（图 5-5）与母狮之墓、渔猎之墓中的壁画，都提供了认识伊特鲁里亚绘画的生动例证。无论是举行宴会、跳舞奏乐，还是打猎捕鱼，画家全用温暖的色彩、流利的线条、轻松



图 5-6 海港之神波尔图努斯神庙，公元前 2 世纪末叶，罗马

的节奏，无拘无束地歌颂着生活，毫无哀伤的气息。古埃及和爱琴绘画的一些程式，也出现在这些墓室绘画上，如全侧面的人物头部，如男性肤色深、女性肤色浅，如对称性的装饰纹样。这些绘画处理，加强了壁画本身的和谐感，也与墓室整体环境相协调。

## 第二节 罗马共和国美术

公元前 509 年，罗马推翻了最后一位国王的统治，建立起共和国。到屋大维登上皇帝宝座为止，罗马共和国经历了前期和后期两个阶段。与始终无法形成统一国家的希腊诸城邦相反，罗马共和国征服并统一了意大利半岛，成为一个强大的国家。在整个共和国发展的历程中，适应自身需要，罗马人广泛地进行着卓有成效的建筑活动。

像古希腊人一样，罗马人信神，也为神修建神庙，位于罗马家畜市场的一座小型神庙，通常被称为命运女神神庙，实际上更可能是献给海港神波尔图努斯的神庙（图 5-6）。这座靠近台伯河的建筑物，吸收了希腊建筑和伊特鲁里亚建筑的因素。柱式、柱上楣、山花等均承继了希腊人创造的爱奥尼亚式神庙的特点。高台基、深门廊、远内殿，与伊特鲁里亚神庙的处理方式相似。神庙的内殿显得颇为别致，四面由实墙承重，外露的三面用爱奥尼亚式壁柱装饰，与门廊的爱奥尼亚式圆柱形成统一而有变化的围柱效果，这种“伪围柱式”神庙，成为罗马神庙的标准形制。整个小型神庙，端庄秀美、精巧和谐，与古希腊人的创造遥相呼应，传达出欧洲古典建筑的精神。

深深推崇古希腊雕塑的罗马人，十分关注雕塑，其美术遗存中，雕塑占据着相当的比重。虽然继承了古希腊人模仿自然的再现性创作原则，但罗马雕塑家并不像希腊雕塑家，没把主要精力放在塑造神像和运动员像上，适应社会和权贵的需要，他们集中精力塑造个性化的真人，再现上层人士的形象，用雕塑颂扬帝王及其丰功伟业。就此而言，罗马雕塑与希腊雕塑相比，染上了更现实、更功利的色彩。

《演说家像》（图 5-7）是由伊特鲁里亚血统的雕塑家创作的，它再现了罗马一个名门望族成员奥鲁斯·梅特鲁斯的形象。这个真人般大小的中年男子，向听众扬起右手，自信地阐述着他的主张。他略微右倾的站姿，他有些隆起的腹部，使他的形象显得更加真实，我们似乎回到了当年的罗马共和国，领略政治家争取民心的行动。

罗马的壁画，在其绘画中占据着突出的位置。得益于火山





喷发，一大批罗马壁画较为完好地保存了下来。罗马人的壁画主要为湿壁画，从庞贝出土的秘仪宅里，可以见到最奇妙的一组湿壁画。《狄奥尼索斯秘仪图》（彩图 8）属于共和国晚期的作品，在沿室内壁面展开的长长饰带上，许多人从事礼拜狄奥尼索斯的各种活动，这位希腊的神，被罗马人称为巴库斯，当时最受庞贝人崇敬。近似真人大小的男男女女，形体结构和动作神态，无不肖似真人。借助明暗画法和透视缩短，他们全都立体地活动在三维空间中，让观者觉得面对的是实景。希腊画家追求的拟真效果，被罗马画家精心地继承下来，并以更加丰富的手段，有力推进了创造“假象”的绘画追求，从此后帝国时期各类绘画上，都能感到这种如实模仿自然的态度并没减弱。这个壁画，最奇妙之处，恐怕还在色彩。在一系列真切的人物形象之后，出现了一片装饰性的悦目红色，它曾让印象主义绘画大师赞叹不已，“庞贝红”确实值得好色者欣赏。

图 5-7 演说家像，公元前 1 世纪初叶，青铜，高 180 厘米，佛罗伦萨国立考古博物馆

图 5-8 和平祭坛，公元前 13~9 年，云石，10.5 米×11.6 米×7 米，罗马

### 第三节 罗马帝国美术

罗马共和国，在一系列的征服中，实现了自身的蜕变，民主政体被专制政体取代，随着屋大维战胜安东尼和克娄巴特拉，改称奥古斯都，罗马帝国开始登上历史舞台。与此同时，古代罗马的美术进入了辉煌的全盛期，绘画、雕塑、建筑纷纷结出丰硕的果实。

#### 建筑

古希腊时期，人们只为信仰的神建造纪念性建筑，再伟大的个人也无法享受如此的尊荣。到了罗马人这里，情况发生了变化，有权势的人物，如皇帝和将领，开始有了个人的纪念性

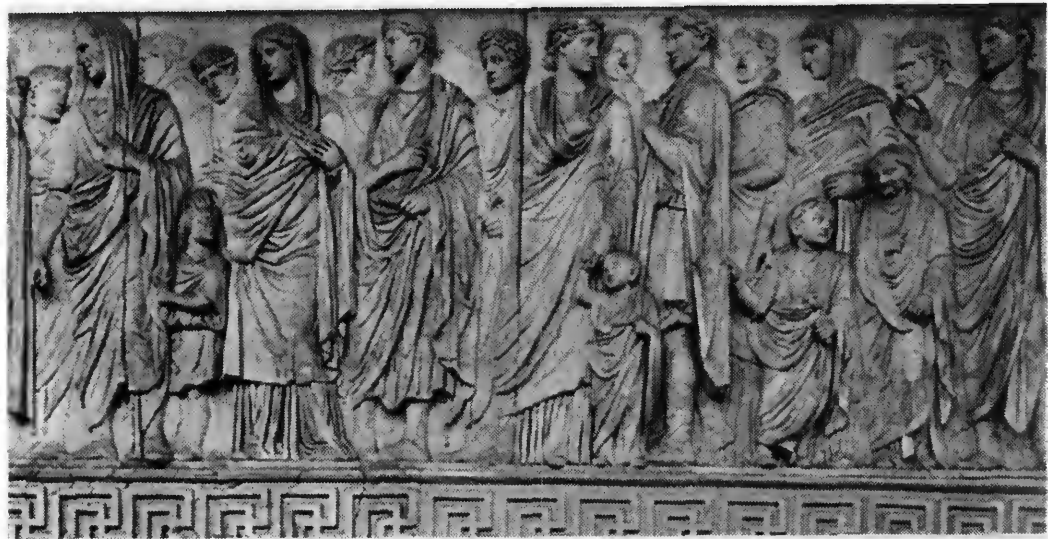


图 5-9 和平祭坛浮雕，公元前 13～9 年，云石，高 160 厘米，罗马和平祭坛



图 5-10 加尔河桥，公元前 1 世纪末叶，石，长 260 米、高 49 米，法国尼姆地区

建筑。它最初的著名实例，就是为纪念罗马帝国首位皇帝奥古斯都统治修建的奥古斯都和平祭坛（图 5-8）。奥古斯都朝代的开始，标志着罗马告别战争，迎来和平，这自然是值得庆贺，应当纪念的大事。在奥古斯都本人的授意下，罗马建筑师和雕塑家共同创作了这座显示他伟业的独特纪念性建筑。和平祭坛规模不大，由云石四壁构成，呈方形，正面有一方形入口，循台阶可以入内。内外均有装饰浮雕，植物涡卷装饰象征着和平与丰收。南侧参加庆典队列的浮雕（图 5-9），借鉴希腊古典雕塑的手法，在秩序井然的构图中，再现了皇族和上层人士的形象，其中不乏生动的细节，无疑是和平祭坛上最值得欣赏的部分。

注重实际的罗马人，在建造满足精神需求的神庙之外，也热心修筑满足物质需求的公共建筑。被认为是在奥古斯都女婿阿格里帕监督下建造的加尔河桥（图 5-10），位于今日法国尼姆地区，是罗马帝国时期最早的大型公共建筑。这座三层拱券石造建筑原是奥古斯都统治时期一个宏伟引水工程的遗存，那高高架在空中的最上一层，就是引水的渠道，当时通过它，从 30 公里外，把水输送到尼姆。面对着这个在当今世界仍在供交通之用的壮观公共建筑，惊叹古罗马人高超的工程技术水平之余，也会赞美它动人的视觉效果。

除了公共建筑，私宅建筑在罗马也很兴旺。追求尘世享受的罗马人，尤其是有权有钱的统治者阶层，把为自己和家人营造安乐窝当成一件大事，从留存下来的私宅遗址上，不难感到他们为此花费的心力。庞贝城里的“银婚宅”，建于 1 世纪初，从临街的入口进入到中庭（图 5-11），四根巨大的圆柱支撑着长方形过梁，梁上并无封闭的屋顶，光线从中射入，使没有采光大窗的室内显得明亮。中央的浅浅水池，也是此类中庭常有的设施，供积存雨水并将积水导入蓄水池之用。没有大窗的四壁，给华丽的装饰壁画提供了充分的平面。中庭四周，安排了各种私密性得到考虑的用房。后部还有围柱环绕的庭院。从维苏威火山灰下挖掘出来的众多庞贝私宅，其主人已无从考证，



难以再据实命名，只好采用变通的方式。这座私宅被称为“银婚宅”，恰好因为它 1893 年出土时，正值支持庞贝考古挖掘的意大利国王和王后结婚 25 年。

图 5-11 “银婚宅”，1 世纪初叶，意大利庞贝

“银婚宅”建于城市中，与这类城市私宅不同，罗马人还创造出另一类私宅，即乡村别墅。看来，逃避城市的喧嚣，到幽静的乡村寻求心灵和肉体的放松，绝非现代人独有的梦想，罗马人早就这么做了。当然，要在乡村建别墅，总得有条件，并非人人能为，这点古今一律。我们见到的罗马帝国时期的乡村别墅，没有一处属于平民百姓。18 世纪著名的意大利风景画家皮拉内西在其风行一时的铜版画《罗马景观》里，曾生动地刻画了罗马皇帝哈德良的别墅，让到不了现场的人也能一睹它宏大的场面。在蒂沃利，至今还保存着哈德良别墅的遗迹（图 5-12），但人们只能依稀想见它往昔的辉煌胜景了。在罗马郊外的这块土地上，哈德良让人为他建造起规模庞大的别墅群。各种设施一应俱全，图书馆、剧院、浴场、庭院、广场、神庙，全出现在别墅区里。某种程度上、城市生活的形态被移入了乡村，这或许只有尊贵如哈德良者才能办到。

图 5-12 哈德良别墅，123～135 年，意大利蒂沃利

在帝国的首都罗马，宏大的建筑工程火热地展开。国力的强盛，强烈激发了皇帝大兴土木的雄心，各种大型的公共建筑，相继从罗马城涌现，为帝国的伟大和光荣，留下了永恒的纪念碑。略晚于在罗马行省建造的高架引水渠，1 世纪下半叶，另一个更著名的大型公共建筑大圆形斗技场（图 5-13）屹立在罗马城中，从此这座体现弗拉维王朝创立者韦斯巴芗雄心的建筑就成了罗马的标志性建筑。中世纪时，英国人比德写下的一段话，形象地揭示出它的意义和价值：“大圆形斗技场在，则罗马在；大圆形斗技场毁，则罗马毁；而罗马毁时，世界也就毁了。”这个巨大的椭圆形建筑，长径近 190 米，短径近 157 米；中央斗技区长径近 88 米，短径近 55 米。四周观众席逐级上升，共 60 排，分区接纳观众，可同时容纳 5 万人。76





图 5-13 大圆形斗技场，72～80 年，罗马

图 5-14 万神庙，117～125 年，罗马

图 5-15 万神庙圆顶内景

个出入口便于大批人员进出，地下为服务区及管道设施。整个建筑规划充分考虑到实用性，远比古希腊的露天剧场功能完善。观众席外墙高约 50 米，下面三层为券柱式连拱廊，由下至上依次运用多利斯柱式变体的托斯卡纳柱式、爱奥尼亚柱式、柯林斯柱式。每层划分成 80 个连续性圆拱式开口，最上一层与这三层不同，由实墙和柯林斯式壁柱组合而成。整个外墙立面，虚实、方圆、光影巧妙地交织在一起，形成既变化丰富又统一和谐的视觉效果，由混凝土筑成的壁体，单纯明确，浑然无间，显得气势宏伟，撼人心魄。

罗马城中的另一不朽建筑是万神庙（图 5-14），这座神庙建于哈德良统治期间。这位罗马五贤帝之一的皇帝热衷大兴土木，给后世留下了不少建筑物，万神庙就是其中最著名的一座。万神庙体现了古罗马建筑艺术和工程技术的完美结合。不像大圆形斗技场，万神庙保存得十分完整，能让人窥到原貌。万神庙由圆厅和门廊两部分组成。门廊由一组巨大的柯林斯式立柱支撑，显得分外壮观，与其后的雄伟圆厅，形成呼应之势。进入万神庙，会见到迥异希腊神庙的另一番情景。利用拱券结构，罗马人从根本上解决了古希腊梁柱结构建筑无法克服的难题，在万神庙内部营造出大跨度的巨大空间。架在鼓形座上跨度超过 43 米的庞大圆顶，使万神庙的圆厅高度达到了令人震惊的地步。圆顶中央最高处，开了一个直径近 9 米的眼窗，天光从它投射进圆厅内部，让一股瑰丽神奇的光流在其间创造出令人怦然心动的视觉美感，墙上的一个个壁龛内供奉的罗马诸神，在这种从天而降的光流中与罗马人同在。如此壮观的圆顶，不单得益于罗马人创造的拱券结构，而且得益于罗马人使用的混凝土技术，它有力地支持着拱券结构，让万神庙的圆顶升高再升高（图 5-15）。热心学习希腊人的罗马人，如果仅止于继承和改良希腊建筑的柱式体系，那就称不上伟大的建



筑师，拱券的创造和应用，才是他们伟大的所在，其对西方建筑的意义，不亚于罗马法对西方法律的意义。看一下古罗马之后出现在西方的无数建筑物，对此自然会有清楚的认识。

罗马人对西方建筑的贡献，远不止于大圆形斗技场和万神庙。这些公共建筑，不论是为了娱乐，还是用于敬神，在罗马皇帝心目中，实际都隐含着显示他们伟大的目的，但这远远不够，他们还需要直接颂扬他们自身丰功伟业的建筑，于是一些新建筑样式应运而生，并在此后的西方世界传播开来，得到广泛应用。凯旋门和纪功柱就是这样的新样式。

凯旋门有单拱门和三拱门之分，蒂图斯凯旋门（图 5-16）为前者，君士坦丁凯旋门（图 5-17）为后者。凯旋门直接体现皇帝的战功，如蒂图斯凯旋门上的浮雕记录了这位罗马皇帝攻占耶路撒冷、镇压犹太人叛乱这一历史事件，君士坦丁凯旋门上的浮雕描述了这位罗马皇帝战胜马克森图斯这一历史事件。君士坦丁凯旋门是古罗马规模最大的凯旋门，一如其他凯旋门，它综合运用着拱券和柱式两种建筑语言。整个凯旋门，体量巨大，厚重坚实，有力地挺立在罗马的广场之上，显示着君士坦丁大帝的光荣。被四根装饰性壁柱区划的长方形壁体，与高低不同的三个圆拱门，虚实交错，相互配合，形成和谐统一的整体。顶层的柱上楣，中央镌刻着铭文，它同布满壁画的装饰浮雕，共同叙述着君士坦丁大帝的历史功绩。面对这座气势宏伟的凯旋门，亲见之人自然会发出赞叹之声，这显然是皇帝及主事者希望的效果。君士坦丁凯旋门上的装饰浮雕，部分由当代人创造，部分取自原有的歌颂马可·奥勒留的纪念性建筑，两者风格不一，从写实向写意的变化，显示出基督教精神要取代古典文明精神的趋势。

与立在广场上的凯旋门一起歌颂皇帝的纪功柱，可用图拉真纪功柱（图 5-18）代表。图拉真也是罗马五贤帝之一，立



图 5-16 蒂图斯凯旋门，81 年，混凝土外贴云石，高 15 米，罗马

图 5-17 君士坦丁凯旋门，约 313 年，云石，高 21 米、宽 26 米，罗马

图 5-18 图拉真纪功柱，113 年，云石，高 38 米，罗马



图 5-19 手持祖先胸像的罗马贵族，13 年，云石，真人大小，罗马坎比多里奥博物馆

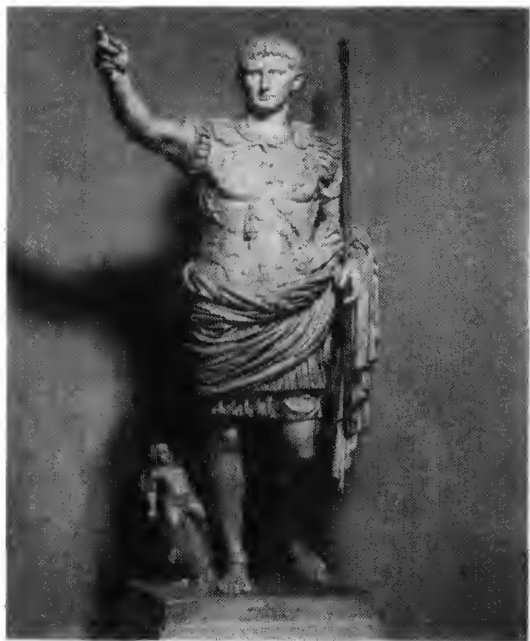


图 5-20 奥古斯都像，1 世纪初叶，云石，高 203 厘米，罗马梵蒂冈博物馆

在罗马城图拉真广场上的这个纪功柱，是为颂扬他率领罗马军队战胜达契亚人（现在的罗马尼亚人）修建的。图拉真纪功柱呈圆柱头，高 38 米，柱身布满叙事性浮雕，浮雕以饰带状从下盘旋而上，全长达 190 米，雕刻的人物近 2500 人，如此众多的人物，被精心组织进一个个故事情节，它们既相对独立，又彼此衔接，条理清晰地再现了远征达契亚人这一历史事件，堪称史诗性作品。尽管雕刻家细致地塑造出栩栩如生的人物和场面，但实际上当时的罗马人很难看清这个拔地而起的圆柱上的许多细节，更多的是远望它们共同形成的精美图案。原来立在纪功柱顶上的图拉真镀金青铜像今已不存，取代它的是圣彼得像。

### 雕塑

热爱古希腊雕塑艺术的罗马人，在雕塑领域，并没亦步亦趋，刻板地模仿伟大的前人，而是顺应着罗马社会的需要，创造真正意义上的肖像雕塑，在古希腊雕塑家之后，开拓出一片欧洲雕塑艺术的新天地，使古罗马雕塑与古希腊雕塑交相辉映。《手持祖先胸像的罗马贵族》（图 5-19）就是帝国初期一件这样的雕塑作品。古代罗马人重视家族和血缘关系，家长去世后，要替他们留下面部蜡像，保存起来，举行葬礼时，亲属要携带蜡像，当众赞扬逝者。从这个真人大小的云石雕像上，可以感到与这种习俗的关系，它无疑是促使肖像雕塑发展的一个因素。正面站立的贵族男子，身穿典型的罗马长袍，透过长袍垂落的纹理，能看出雕塑家承继了希腊古典雕塑的处理方式，让他自然地站在那里，只不过没有摆出神或运动员的优美姿势，这种状态使他显得更真实。他用双手拿着自己祖父和父亲的胸像，它们很可能是据蜡制面模塑造的。从三人面部的细节上，不难发现一脉相承的特征，令人确信他们是具体的现实人物，而非普遍的理想人物。雕塑家创作这个雕像时，怀着一种近乎冷漠的态度，精确地捕捉一个又一个不美却真的个性化特征，最终完成了这个跟古希腊雕塑拉开距离的罗马肖像雕塑，就此而言，这位无名的雕塑家值得钦佩。

罗马人用奥古斯都和平祭坛赞美他们皇帝的同时，还直接为这位皇帝造像，或把他塑造成儒雅的文人学者，或把他塑造成英武的军队统帅，《奥古斯都像》（图 5-20）属于后者。这个略大于真人的全身像，更标准的名称为《普里马波尔塔的奥古斯都像》，因为它是从利维娅皇后的普里马波尔塔别墅里找到的。罗马雕塑家塑造奥古斯都形象时，没有采用前一件雕像的写实性手法，而是继承希腊人的理想化手法，把这位最高统治者表现为神一般完美的年轻人。这是奥古斯都希望展示给公众



的标准形象。身着戎装的奥古斯都，从容地站在军队面前，正在鼓舞它们。在他胸部的铠甲上，用浮雕再现了罗马战胜安息人的情况。奥古斯都脚边的小爱神，暗示着他的家族是维纳斯的后代，皇帝本人的血统是神圣的。像奥古斯都和平祭坛上的浮雕，这个近似《持矛者》的圆雕，也透露出奥古斯都时代的艺术趣味。应当说，在整个罗马雕塑中，这个时代的作品最接近希腊古典雕塑。

1世纪出现了大量上流社会女性的肖像雕塑，它们既有皇后的形象也有贵妇的形象。弗拉维王朝时期一件年轻贵妇人的胸像（彩图9），充分体现出罗马雕塑家精湛的技艺。这位年轻的贵妇人，头略微向一侧倾斜，与颈、肩、胸形成微妙变化，使整个胸像显得自然生动。与奥古斯都时代相比，弗拉维王朝的雕塑家，塑造人物形象时，更关注生动的效果，偏重发挥明暗和肌理的作用。由精巧的发卷堆起的优美发型，明暗变化丰富动人。美妙地衬托出贵妇人细腻光润的面孔，一个时尚的上流社会年轻女性的形象，活灵活现地呈现在观者眼前。弗拉维王朝，奢靡之风盛行，上流社会妇女争相竞艳，以时尚为美。别致的发型，为后人提供了认识当时社会风尚的绝妙样本。像美玉一般润泽的石材，增加着这个年轻贵妇人的形象魅力，擅长发挥材料的特质，成为罗马肖像雕塑的一大优点，如果换用石膏之类的材料，这件作品肯定会减色不少。

罗马雕塑家在塑造皇帝形象上投入了最大的心血，从那一个个面容各异、性格鲜明的皇帝肖像上，能清楚地感到他们共同的追求：塑造活生生的人。《图拉真》（图5-21）和《卡拉卡拉胸像》（图5-22）分别创作于1世纪末和3世纪初，但注视着他们，会觉得他们都是个性鲜明的人，就算不知道前者是贤帝后者是暴君，也能无误地判断出各自的为人，罗马雕塑家最大的本领在于此。

上述几件肖像作品全是石雕，其实罗马人也精通塑造青铜像，《马可·奥勒留骑马像》（图5-23）是其中最优秀的作品。马可·奥勒留为罗马五贤帝之一。这位皇帝喜读书、善思索，是著名的斯多葛派哲人，有杰作《沉思录》传世，但一生大部分时间在军旅中度过。这尊颂扬他的骑马像，让他沉稳地掌控健壮活跃的坐骑。向前伸出的右手，令人想到《演说家》和《奥古斯都像》中的手势，这种演讲者的样子显然成了雕塑家惯用的程式。一脸大胡子的马可·奥勒留并没披甲带剑，平和地俯视着前方，透露出“哲学家皇帝”的独特风采。一如奥古斯都喜欢让人把他视为“和平之君”，马可·奥勒留显然也不愿意扮成“武夫”。这个骑马像今天能立在罗马供人欣赏，还得感谢基督徒的误会，成千上万的罗马雕像，被当成邪恶之物

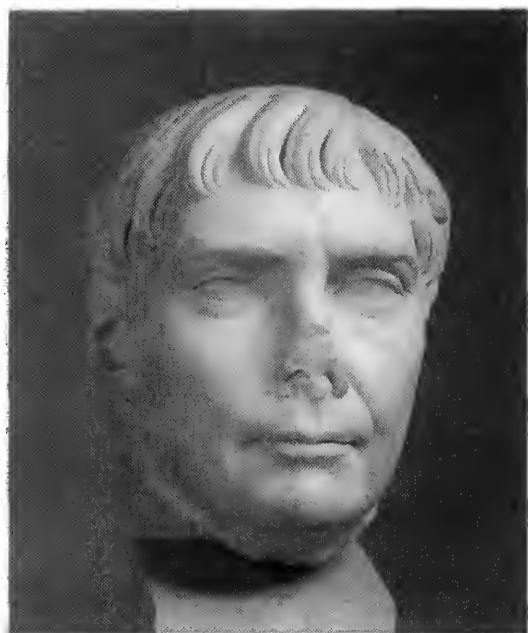


图5-21 图拉真，约100年，云石，真人大小，意大利奥斯蒂亚博物馆

图5-22 卡拉卡拉胸像，约215年，云石，高51厘米，那不勒斯国立考古博物馆

图5-23 马可·奥勒留骑马像，164~166年，青铜，高350厘米，罗马



图 5-24 君士坦丁巨头像，313 年，云石，高 259 厘米，罗马珍藏馆（左下）

图 5-25 园景，公元前 1 世纪末叶，湿壁画，高 201 厘米，罗马国立古代罗马博物馆（左）

图 5-26 静物，公元 1 世纪末叶，湿壁画，那不勒斯国立考古博物馆（右）

毁掉时，他们把它认作承认基督教的君士坦丁大帝像保留了下来。从此后欧洲各国大量出现的为大人物歌功颂德的骑马像上，不难明白罗马人这种新创造的意义。

说到君士坦丁大帝，那就不妨看一下他的雕像（图 5-24）。在众多罗马皇帝雕像中，这位皇帝的巨大头像称得上独一无二。原作为坐像，由云石、砖头、木料组合而成，砖木全消失了，只留下少量云石做的局部，除手、脚、膝、肘，就是这超过 2.5 米的头部了。从规模上说，它类似菲底亚斯为雅典娜塑造的巨像。凭借头部的巨大体量，尤其是凭借超常的大眼，它用一股超自然的伟力震慑住我们，让我们觉得正面对着神。激发臣民诚惶诚恐的崇拜之情，就是这位擅于造势、精于宣传的皇帝所期待的。当年，他在帝国各处，安置了大量的个人标准像，目的并不是让万众欣赏艺术，而是引起敬畏，加强统治。

## 绘画

体现在庞贝城秘仪宅壁画中的写实性倾向，被帝国时期的画家发扬光大，创造出形形色色的似真之作。《园景》（图 5-25）是画在利维娅皇后别墅墙壁上的一处风景，跟古埃及人主观的、图示似的花园场景不同，这幅壁画的作者，依照眼睛看到的樣子，认真描绘着花园里美丽的景致。被果实压弯的枝条、浓淡不一的树叶，或飞或落的小鸟，共同融会在雅致的蓝绿色调中，烘托出如诗的意境。空间的氛围和立体的效果，成为刻意追求的目标，画面中央的树，明显位于中景，跟背后朦胧的树丛拉开了距离。围在它三面的那段矮墙，借助明暗和透视变化，刻画得十分真实，有着令人信服的三维感觉。

如果说《园景》是西方最早的风景画之一，《静物》（图 5-26）就可以说是西方最早的静物画之一。在这幅别致的壁画上，画家选择淡雅的色彩，用类似素描的画法，真实再现了厨房里的用具和食品，让人认识到古罗马人家庭生活的一个生动侧面。光从左侧照射着室内的所有物品，通过精确的形状和微



妙的明暗，它们全呈现立体的状态，有了可触摸的真实感。蛋、禽、水罐、桌子等无不显露出本身固有的特质，投影更增强了它们实实在在存在于三维空间里的效果。画家全力追求的，仍然是忠实模仿自然，让画面成为眼见之物的镜像。当然，它的创造者不仅显示出摹写对象的高超技艺，而且也展露经营画面的完美意识，均衡、简洁而又富于变化的构图，同样是这幅静物画迷人的所在。

罗马人能画这么精彩的“单色静画”，也能画十分生动的彩色静物。与庞贝同埋在火山灰下的古城赫库兰尼姆也发现了壁画，其中就有一幅彩色的《静物》（图 5-27）。它和前一幅作品同在国立那不勒斯考古博物馆，一起展示着古罗马静物画的特色。暖棕色的台子上，摆放着黄绿的桃子和玻璃的水罐，色彩的对比，使桃子和水罐显得分外突出。明暗和投影，与色彩相配合，营造着它们似真的样子。最令人感兴趣的，还是画家精确地捕捉到水罐上的闪光，把玻璃制品的特征再现得极具说服力，你会觉得用手指弹它就会听到清脆的响声。

见识了帝国时期的风景画和静物画，还应当看看这个时期的人物画。《写作的年轻女子》（图 5-28）采用优美的圆形画样式，描绘了一个美丽时髦的年轻女子执笔思索的形象。也许她马上就会写出动人的诗句。正是出于这种合理的设想，她也被称为萨福。不过，她更可能是古罗马的专业女作家，当时不少妇女从事文化艺术活动，为她们留下生动的写照很自然。画家在如实塑造人物形象（不妨注意下她眼睛上的高光）的同时，也不忘把诗意的情调赋予这个迷人的女人。

注重留下家族形象的上层人士，也会用类似于《写作的年轻女子》这样的圆形画样式保留自家人集体的形象，《文内里



图 5-27\* 静物，约 50 年，湿壁画，36 厘米×34 厘米，那不勒斯国立考古博物馆

图 5-28 写作的年轻女子，1 世纪，湿壁画，直径 29 厘米，那不勒斯国立考古博物馆



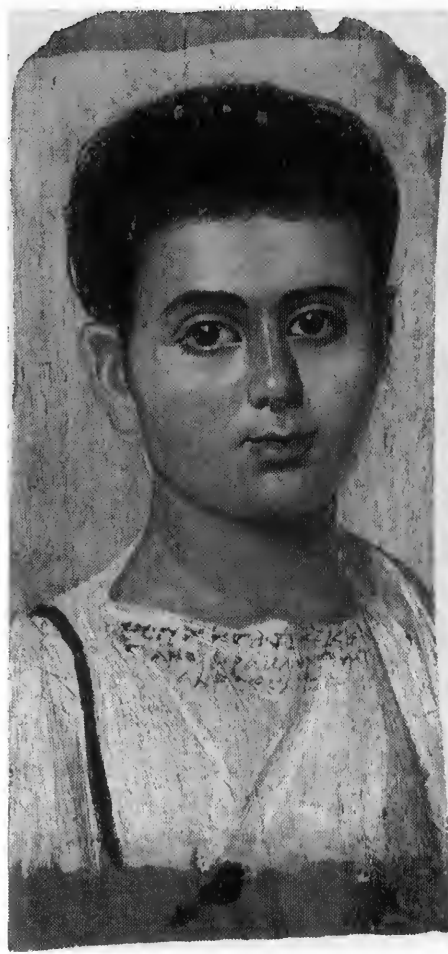


图 5-29 文内里乌斯·凯拉穆斯一家，约 250 年，玻璃夹金箔，直径 6 厘米，意大利布雷西亚市立基督教时代博物馆

图 5-30 少年像，2 世纪，蜡画，39 厘米×19 厘米，纽约大都会艺术博物馆

《文内里乌斯·凯拉穆斯一家》（图 5-29）可以称得上袖珍画的先驱。在直径 6 厘米的微小圆形画面里，要容下三个人的胸像，而且要把他们描绘得清楚明白、真实可信，并非易事，但画家很好地完成了任务。这任务还不同寻常，因为三个长相相似的人物形象，是刻绘在金箔上的，经过剪裁，夹在玻璃中。

除了这种带有工艺品意味的肖像画，古罗马还有另一种独特的肖像画。罗马帝国，疆域辽阔，在它的行省埃及，有一处名叫法尤姆的地方，后人从这里发现了一批跟安葬逝者有关的木板蜡画，美术史家称之为法尤姆木板画。《少年像》（图 5-30）是其中一幅颇为典型的佳作，看过它，就能想象这种类型绘画的面貌了。法尤姆木板画呈竖直形，画上男女均为胸像，基本保持正面状，令人想到古埃及美术的程式化处理，但仔细分析一下，就会明白它遵循着罗马绘画的基本原则。以此画为例，光源在少年头部的左上方，它照射着少年，使他的脸孔呈现出明暗的变化，瞳仁和鼻梁上闪着高光，脸右侧的暗部还能看到一条反光，它们都源于对人物的认真观察，使少年的形象益发真实生动，让人相信他是有血有肉的可爱的生命。

#### 思考题：

1. 伊特鲁里亚雕塑和绘画最鲜明的特点是什么？
2. 为统治阶层服务的意图是如何体现在罗马美术中的？
3. 肖像雕塑是罗马全部雕塑作品中最有价值的创造吗？

#### 课堂讨论：

1. 罗马美术与古代希腊美术的关系和它对西方美术的影响。

## 第六章 印度美术

在南亚次大陆，或者说在印度次大陆，四千多年前就诞生了独特的印度文明，它与两河流域文明、埃及文明、中国文明等古代东方文明，共同谱写着世界古老文明的动人乐章。多种族、多信仰、多习俗、多宗教、多文化，交织在一起，形成了印度丰富多彩的生活景观。产生在这块土地上的美术，以其特色鲜明的各种表现，生动地记录下印度文明辉煌的发展历程。

印度河流域是印度文明的发祥地。20 世纪 20 年代，考古学家在这里发现了最古老也最重要的古代印度遗址哈拉帕和摩亨佐达罗，由此揭示出南亚次大陆的哈拉帕文化，这种文化大约存在于公元前 2700 年到公元前 1500 年间，经历了千余年的漫长岁月。

在众多古代遗址中，摩亨佐达罗为后人提供了认识印度古老的建筑和雕塑的珍贵遗存。摩亨佐达罗卫城北部的大浴池（图 6-1），约建于公元前 2600 年到公元前 1900 年间，是一处由中央浴池和周围房间共同组成的砖砌建筑。这处建筑整体布局严整，建造工艺精湛，为防浴池渗水，接缝处均用沥青密封。一般推断这是一处宗教建筑，用于举行宗教仪式前信徒沐浴净身。

建筑之外，摩亨佐达罗的雕塑遗存也很著名。这些雕塑均为小型作品，其中一件用当地产的软质石料创作的男子胸像（图 6-2），只有 18 厘米高，但相当生动地表现了一个健壮男子的形象。饱满的脸庞、半闭的双眼、整齐的胡须，再加上头饰和华服，不单揭示了人物的特征，而且体现了他的尊贵身份。

在哈拉帕，同样有迷人的小型雕塑，不足 10 厘米的《胴体》，以红色沙岩雕刻而成，再现了一个真实可信的男性躯干，每一个细部都透露出肉体富于弹性的特点，与前者相比，这件作品写实的倾向更为明显（图 6-3）。比希腊人早了 1500 多年，



图 6-1 大浴池，约公元前 2600～1900 年，巴基斯坦摩亨佐达罗



图 6-2 男子胸像，约公元前 2000 年，石灰岩，高 18 厘米，卡拉奇巴基斯坦国立博物馆



图 6-3 胴体，约公元前 2000 年，红色沙岩，高 10 厘米，新德里国立博物馆



图 6-4 阿育王柱狮子柱头，约公元前 250 年，沙岩，高 213 厘米，印度北方邦萨尔纳特

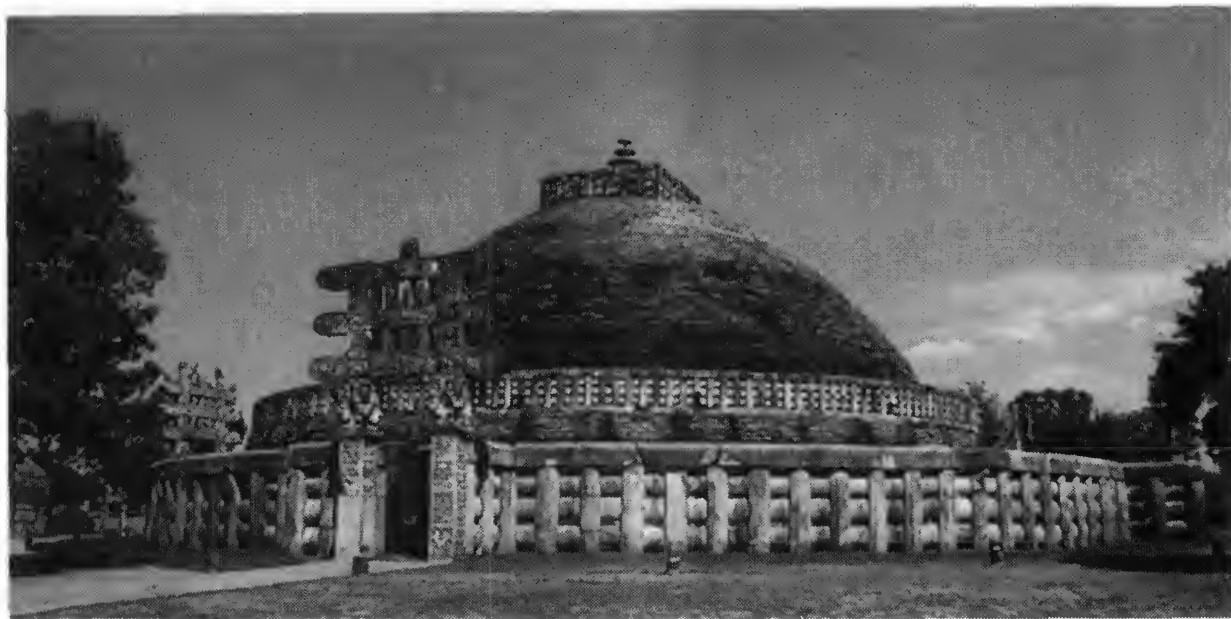
就能塑造如此令人信服的人体，谁能不钦佩这样的印度美术家。

大约在公元前 1500 年左右，印度河流域的文明显著衰落下来。自然灾害、气候变化、外族入侵，都被视为可能的原因，不管怎么说，随着这种衰落而来的，是那么迷人的美术也消失了。接下来的新时代，是以恒河流域为中心的吠陀文化的时代。从两河流域侵入印度次大陆的雅利安人用梵文写成了《吠陀》，这部吠陀教、波罗门教、印度教经典便成为了这个新时代的名称，一般认为从公元前 1500 年起的一千多年，就是吠陀时代。在这个时代，耆那教和佛教也开始出现，成为深刻影响印度人生活的精神力量。令人遗憾的是，到公元前 4 世纪末叶才宣告终结的吠陀时代，并没留下什么可信的美术创作，我们只好越过它跨入孔雀王朝。

孔雀王朝是古代印度摩揭陀国的一个王朝，在其近一个半世纪的统治期间（公元前 321 年至公元前 185 年），印度国力强盛，文化和美术事业也获得了繁荣昌盛的大好时机。孔雀王朝最著名的统治者阿育王，深感征伐惨烈，皈依佛教，并奉佛教为国教，极力弘扬佛法，使佛教获得了空前的大发展。与之相伴，佛教美术也兴旺发达起来。

为弘扬佛教精神，阿育王令人将其依佛法制定的法律铭刻在巨石柱上。这种巨石柱，最著名的是立在萨尔纳特的阿育王柱（图 6-4）。据传说，萨尔纳特（鹿野苑）是释迦牟尼最初传道说法的场所。四头雄狮，背靠背联结为一体，头与前肢朝向四方，有力地站在这个阿育王柱的柱头上，共同卫护着身上承载的铜制大法轮，可惜这个象征佛法的重要物件早已遗失了。狮子张开的大口，有可能意味着佛的教诲广播四方。整个动物圆雕巧妙地融写实性和装饰性为一体，波斯动物雕塑柱头的因





素被印度工匠大胆吸收，成为构成这个狮子柱头艺术感染力的有机成分。莲花托座上的动物浮雕，同样具有生机盎然的效果，不由会让人忆起更古老的印度印章上的动物形象。

与不少宗教一样，佛教也在建筑领域留下了自身的纪念碑。阿育王在桑奇地区修建的佛塔（亦译为“窣堵波”），被后人扩建成著名的桑奇大塔（图 6-5）。这是一座半球状建筑物，覆钵塔体位于圆形基坛之上，直径约 40 米，高约 17 米。其顶部平台树立起象征“佛、法、僧”三宝的三层华盖。塔体四周环绕石栏，四方各置一座高约 10 米，雕饰精美的石门。整个建筑既和谐又壮观，不愧于“大塔”之称。

桑奇大塔四个高大的石门上遍布各类雕像，有人物亦有动物。位于东门大象雕刻旁边的《药叉女》（图 6-6），是一个略小于真人的裸女形象，其凌空攀枝的丰满健康的身体，呈现出一波三折的美妙曲线，而这一切都那么自然，那么和谐。同两百年那个著名的全身立像《手持蝇掸的药叉女》相比，这个药叉女的形象无疑更加优美匀称，那对丰满的乳房与她形体的各部分十分协调，没有前者那种患了巨乳症的异常感觉，更加生动地展示了药叉女美好的生命力。药叉和药叉女是流传在印度民间故事中的树神或生殖之神，他们被吸纳进印度佛教美术，成为经常出现的形象。在这里，药叉女攀住芒果树的举动，象征着她的接触将促使芒果树开花结果，孕育出新的一代。其丰乳圆腹同样也在暗示着孕育和生殖的能力。肉感之美与宗教之魂无间相融，构成了印度美术极为迷人的特质，它不断出现在不同时代的美术创作中。

桑奇大塔及药叉女雕像已经属于巽伽王朝和早期安达罗王朝的创作，接下来的印度美术在贵霜时代开出了美丽的奇花。

公元 1 世纪下半叶，游牧的月氏人在印度建立了贵霜王朝。在其盛期，贵霜王朝是世界上少数强国之一，迦腻色伽一世为加强统治，大力倡导佛教。大乘佛教广为流行，佛陀被视



图 6-5 桑奇大塔，约公元前 3 世纪（公元前 150～50 年扩建），印度中央邦桑奇

图 6-6 药叉女，公元前 1 世纪，石，高 152 厘米，桑奇大塔东门



图 6-7 坐佛像，2 世纪，片岩，高 110 厘米，爱丁堡苏格兰皇家博物馆



图 6-8 立佛像，2 世纪至 3 世纪，片岩，高 228 厘米，巴基斯坦拉尔博物馆



图 6-9 坐佛像，约 1 世纪末叶至 2 世纪初叶，红色沙岩，高 69 厘米，印度马图拉政府博物馆

为神，深受推崇，为佛陀造像的风气盛行起来，从此，佛像成为印度佛教美术重要的创作样式。众多美术家用雕塑和绘画精心表现佛陀的形象，创造出不少杰出的佛像。

在贵霜时代，两大美术流派用各自的方式为佛陀造像。一流派活动范围在印度西北部犍陀罗地区，故名犍陀罗派。另一流派活动范围在恒河流域一带，以德里南边的马图拉为中心，故名马图拉派。它们共同创造着印度最早的佛像艺术。

位于亚欧商贸通道上的犍陀罗地区，可以称为东西方文化的熔炉。希腊化时期的文化渗入到这一地区，它的一些工匠也来自罗马帝国东部行省，犍陀罗美术明显透露出吸收希腊罗马美术成果的特点，具有西方美术与本土美术交融的独特风貌。犍陀罗佛像既有圆雕，也有浮雕。圆雕佛像主要为两类，一为坐像，一为立像，两者均有佳作传世。现存苏格兰国立博物馆的《坐佛像》（图 6-7），即是前者的典型。佛陀双手交叉，掌心向上，盘腿稳坐，眼目闭合，沉浸在静观冥想之中，整个形象呈现出一派庄严、宁和、仁慈、智慧的气息。这种洋溢着理想化色彩的佛像，无疑会令信徒深深倾倒，加强他们的信仰。佛陀面部的塑造和衣纹的处理，与希腊罗马雕塑有相似之处，然而这个雕像，显然不是阿波罗之类的形象，目睹着它，谁都会感到它是印度的佛像，其精神和风骨是东方的。

《立佛像》（图 6-8）的构图，反映了此类佛陀雕像的标准样式。佛陀正面直立着，重心落在两脚间，显得稳定庄重。身穿的僧服，有些类似罗马人的托加袍，加强着形象的整体效果。衣纹之下，能让人感到形体的真实存在，如肩、腹、膝等

就暗示得相当清楚，希腊罗马的影响依然明显。佛陀右手呈祝福状（可惜此作已见不到右手了），左手呈提衣状。一如《坐佛像》，立佛的面部仍显现高鼻深目的特点，希腊式的鼻子成了犍陀罗佛像最典型的标志。当然，立佛也保持着完全不同于希腊罗马人物雕塑的地方，大头和长臂与并不真实的人体比例是不会出现在希腊罗马的雕像上的。坚实饱满的形体和庄严肃穆的神态，正是对佛陀神性的展示。

马图拉派的佛像，不妨用藏于马图拉博物馆里的《坐佛像》（图 6-9）为代表。与同时期的犍陀罗派《坐佛像》相比，马图拉派的这个坐佛雕像，没有西化的色彩，更多地让人联想到印度本土的药叉雕像。佛陀坐在菩提树下，体型饱满圆润，面部毫无那种高鼻深目、棱角分明的特征，也显出圆圆的倾向。几乎完全透明的僧衣，使佛陀的身体好像赤裸着。这个充满生命活力的佛陀，脚心上刻着代表佛法的法轮，掌心向前举起的右手，以象征的方式，体现着他大雄的精神。面对这个佛陀形象时，信徒会体验到更直接的交流和沟通。一如犍陀罗派的坐佛，这个坐佛也坐在狮子座上，依据传统，狮子是王者或圣人的护卫，在佛陀宝座上雕刻它们，自然在情理之中。

公元 320 年前后，从印度中北部兴起的笈多王朝，控制了印度大部分地区。笈多王朝统治期间，印度经历了由奴隶制国家向封建制国家转变的过程，作为古代印度最后的大帝国，笈多王朝在二百多年间，营造出一派繁荣昌盛的景象。通过统治者大力倡导，笈多王朝的文化获得空前发展，文艺创作进入了黄金时期。

虽然印度教势力得到扩展，笈多王朝统治者也大多信奉印度教，但是佛教美术在宽松的宗教环境中依然保持着生命力。这个时期的印度雕塑家，在犍陀罗佛像和马图拉佛像的基础上，创造出融会两者风格的新型佛像，出自当时佛像创作重镇萨尔纳特的《佛陀初转法轮坐像》（图 6-10），就是这类新型佛像的代表作。盘腿端坐的佛陀，衣服又薄又透，紧贴在身上，使他一如裸体雕像，肉体之美在此得到了诗意的展示。宽肩、细腰、圆脸、高鼻、大耳等生理特征，自然地糅合在一起，形成高贵优雅的情韵，强调着佛陀内在的精神品格。佛陀的神态和动作，全部专注于转法轮的行为，这个传法的举动，借助他身下露出来的一部分法轮，进一步点明了。

笈多王朝期间，石窟寺建筑获得了发展。在孟买东北部的阿旃陀石窟内，除了雕像，还有印度美术史上最优美的壁画。印度绘画古已有之，不过由于画家使用了易毁的材料，绝大部分早期绘画都已消失，因而保留在阿旃陀石窟里的这批 5 世纪



图 6-10 佛陀初转法轮坐像，约 475 年，沙岩，高 161 厘米，印度北方邦萨尔纳特博物馆



图 6-11 毗湿努神庙，6 世纪初，  
印度北方邦代奥克尔



壁画就显得弥足珍贵了。画在 1 号石窟壁上的一个细部，通常被称为《拈花菩萨》（彩图 10），算得上印度壁画中最著名也最动人的形象。菩萨虽是男身，但在这里则为女相。在一群信徒中间，菩萨高大的形象呈现出分外妩媚的风韵，半裸的身体，展示着典型的三屈式之美。他右手拈着一朵青莲光，俯首低眉，满怀慈爱悲悯之情，注视着下方，观赏者举目凝视这个美妙的菩萨像时，就会感到他投过来的目光。和谐的暖色调，流畅的细线条，都在烘托着这个拈花菩萨灵肉并美的魅力。即便不信佛教，照样能领略到印度佛教绘画迷人的光彩。

笈多王朝统治期间，印度原有的波罗门教重新焕发生命力，在吸收佛教、耆那教某些因素的基础上，演化为印度教，或者说新波罗门教。渐渐地，印度教成为可与佛教抗衡，并最终取代佛教的宗教力量。像佛教一样，印度教的传播也离不开美术的助力。印度教是并无创始人的多神宗教，梵天（创造之神）、毗湿奴（护持之神）、湿婆（毁灭之神）这三位男神是体现宇宙力量的大神。印度教的神庙是诸神的人间居所，信徒能在这里见到他们的形象。为诸神建造神庙，便成为印度教美术的主要任务。

依据地域，印度教神庙主要分为北式和南式两种建筑风格。不论何种风格的神庙，都与雕刻密不可分，这是印度教神庙显著的标志，甚至可以说，整个印度教神庙如同一件雕凿而成的美术品。

位于北方邦比哈尔东部的代奥克尔毗湿奴神庙（图 6-11），是北方印度教神庙的早期范例。神庙的方形神堂立于方形台基

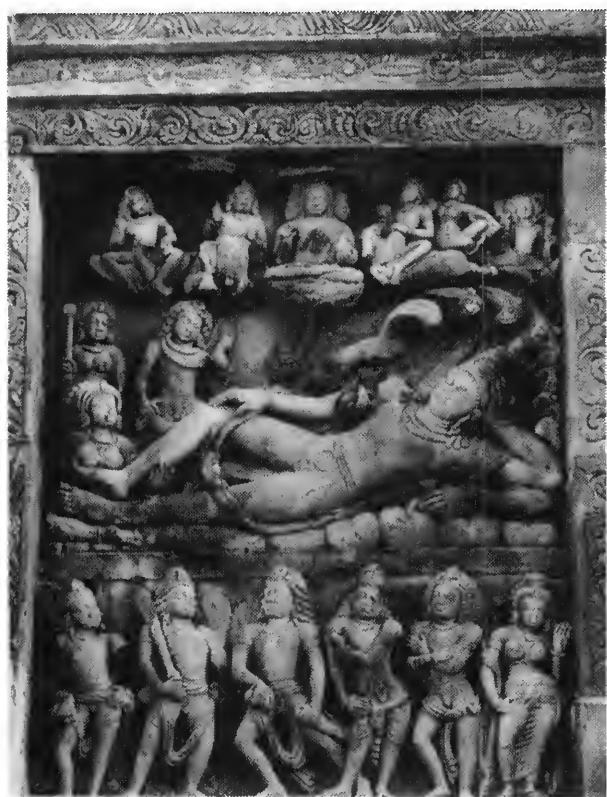


图 6-12 睡在巨蛇阿南塔身上的毗湿奴，6 世纪初，代奥克尔毗湿奴神庙

图 6-13 三头湿婆，约 550～575 年，玄武岩，高 340 厘米，印度象岛湿婆石窟神庙

之上，雕饰丰富的西面，有门供出入其间。神堂上方的塔早已毁坏，原貌已无法领略。神堂四方，对称地安排着四个台阶。在台基四角，亦有四个从属的小神堂，用于供奉他神。整个神庙布局井然有序，主次分明，显得既庄严又和谐。

这座神庙布满装饰浮雕，其中不乏动人之作。神堂南壁上的《睡在巨蛇阿南塔上的毗湿奴》（图 6-12），以组合精巧的构图，讲述了宇宙诞生的历程。浮雕中央，体型巨大的毗湿奴睡在无限的巨蛇身上（阿南塔的意思就是无限），他的形象显然也是依据“等级制”原则处理的，这是许多地区宗教美术的通例，不足为奇。沉入梦乡的毗湿奴的形象，自然松弛，显示出宁静安适的效果。他梦到了宇宙诞生的情景。毗湿奴的妻子命运女神，在他身边，托着他的右腿。坐在莲花之上的是四头的婆罗贺摩，也就是创造世界的梵天。挨着他的骑牛者是湿婆。上排其他的形象也是印度教的神。毗湿奴下方的六个形象，右侧四个代表毗湿奴的各种能力，左侧两个恶魔将被他们打败。

与毗湿奴相似，湿婆也是深受印度教信徒推崇的神。象岛洞窟里的《三头湿婆》（图 6-13），在众多湿婆雕像中独具风采。卡拉丘里王朝统治象岛期间，在这里修建了巨大的湿婆石窟神庙。从岩石体上，雕塑家雕凿出了这个圆雕般的巨大湿婆胸像，他的三头清晰地从岩体上显现出来，只有后部还与岩体相联，严格地说，这尊湿婆雕像应当算作高浮雕。三米多高的湿婆胸像造型饱满有力，显示出超人的气势，把湿婆多种神圣的性质全面地表现出来。任何一位站在它面前的人，都不可避免地会被震慑住，领会到从中散放出来的神性，难怪人们称这尊湿婆像为“永恒的湿婆”或“大神湿婆”。

北方神庙的雕塑艺术，在印度美术中占据着重要位置，从

图 6-14 坎达里亚·摩诃提婆神庙浮雕，11 世纪初叶，印度卡杰拉霍

图 6-15 五车神庙，7 世纪下半叶，印度马摩拉普拉姆



卡杰拉霍古城那些布满雕刻的神庙上，能够见到一些令人震惊的表现。卡杰拉霍有一座供奉湿婆的神庙，一般音译为坎达里亚·摩诃提婆神庙，在它的外壁上（图 6-14），以生动的高浮雕手法，再现了众多裸体男女交欢的不同情景。用如此坦率大胆的方式，把人类性生活淋漓尽致地展示在神庙壁面，让阳光在上面游动，形成光影变幻、形线交缠的美妙景象，任观赏者的目光抚爱这些忘情的欢乐男女，确实是印度宗教美术独特的一景。当然，这不是现代的“小电影”，而是隐含着宗教观念的象征艺术形象。

7 世纪时，在帕那瓦王朝统治下的印度南方城市马摩拉普拉姆，出现了著名的南式石凿神庙。马摩拉普拉姆，位于孟加拉湾马德拉斯市南部，现存不少神庙遗址，其中最具特色的就是利用露出地表的巨型整块岩石雕凿而成的神庙。与石窟神庙和石砌神庙不同，这种石凿神庙类似立在大地之上的大型圆雕。五车神庙（图 6-15）是这种石凿神庙的样板，它由五个独立的、形制有别的神庙组成。法王神车是五车神庙中最大的“神之车”，用于供奉湿婆。其形制，下为方型神堂，上面的悉卡罗顶呈角锥状，视觉效果有如蜂巢，此种处理，吸收了以往印度茅蓬顶庙宇建筑的特点。这种外部布满装饰浮雕的神庙，既体现着南式神庙的基本面目，也在木结构神庙与石砌神庙间架起了桥梁。

南式神庙建筑的顶峰，出现在朱罗王朝。坦贾武尔的罗阇罗阇希瓦拉神庙（图 6-16），无论规模和气势，都远胜前述石凿神庙。这座神庙也是献给湿婆的，但不同于法王神车等建筑，它是石砌建筑，这种技术有助于提升建筑的规模和表现力。依纵长的中轴线，水平状的带围墙庭院和垂直状的主神堂





规整地立在高韦里河沿岸，呈现出独特的巍峨壮观之势。信徒经门廊处的入口，进入两个平顶大厅，最后到达主神堂，方形神堂之上高耸的悉卡罗，一如巨大的金字塔，直刺苍天，既昭示了湿婆的无上神威，也体现了朱罗王朝的无上权力。

朱罗王朝统治期间，铜铸神像开始出现，这种神像，改变了建筑物上石刻浮雕神像不可移动的状态，人们能够依照自己的想法把它们放在不同的场所和位置。《舞王湿婆》（图 6-17）是这种铜铸神像突出的代表。藏于世界各地的《舞王湿婆》，艺术水平有高有低，但大多遵循着固定的程式。在环状的火焰光轮内，头戴宝冠的湿婆，单足踏在象征愚昧无知的侏儒身上，伸展四臂，舞动身体，沉浸在生死轮回的宇宙之舞中，为信徒带来解救的希望。整个湿婆的形象与火焰光轮相呼应，形成无尽律动的美感。同一切宗教雕塑相似，这个舞动的湿婆铜像也包含着不少象征，并不是德加笔下的单纯舞者。湿婆的四只手各有含义。后两手，一持火焰，表示毁灭；一持小鼓，表示创造。前两手，一指其左脚，意在昭示信徒从中获得希望；一掌心向前，告诫信徒无须惧怕。印度教徒参拜这类神像时，往往用珠宝、花环、服装美化它们。把铜制的湿婆形象当成有生命的大神本身来对待，这有点像现实生活中对待尊贵者的做法，尽量用物质手段讨好他。

13 世纪，随着朱罗王朝的终结，印度次大陆整个形势发生了显著变化。佛教几乎完全丧失了影响力，仅在少数地区留传下来。早就把势力范围扩展到印度的穆斯林，最终成为控制印度的统治者。德里苏丹王朝（1206～1398 年）的出现，代表着穆斯林的胜利，从此伊斯兰教美术取代了印度教美术，成

图 6-16 罗阇罗阇希瓦拉神庙，1003～1010 年，印度泰米尔纳德邦坦贾武尔

图 6-17 舞王湿婆，11 世纪，青铜，高 112 厘米，美国克利夫兰美术馆



图 6-18 吴哥寺，约 1113～1150 年，柬埔寨吴哥



图 6-19 装饰浮雕，约 1113～1150 年，吴哥寺

为这个地区主导性的美术。

印度的佛教和印度教不单盛行在印度次大陆，而且也传播到东南亚地区。这里也附带提一下东南亚的印度教美术。柬埔寨著名吴哥寺就是依照印度的印度教神庙建筑传统修建的，用来供奉大神毗湿奴。这座位于当时柬埔寨首都的印度教神庙，规模庞大，布局严整。在长方形平面内，主体建筑为田字形，纵横轴线相交处建起最为高大的主塔，四角配衬着四座略小的次塔，共同形成主次分明、丰富生动的艺术形象（图 6-18）。遍布寺体的上千平方米的浮雕，同样带有印度教雕塑的特点，它们的美更令吴哥寺光彩夺目，一名舞女的形象或许能让人感受到一点吴哥寺雕塑的魅力（图 6-19）。

#### 思考题：

1. 印度美术兴旺发达的主要时期和这些时期最重要的成果。
2. 犍陀罗派佛像与马图拉派佛像各有什么特点？
3. 《药叉女》雕像的价值何在？
4. 为什么阿旃陀石窟壁画受到推崇？
5. 印度教神庙的主要艺术特色是什么？

#### 课堂讨论：

1. 宗教在印度美术中的作用。

## 第七章 日本美术

日本是被海洋环抱的国家，大和民族世代生活在无数大大小小的海岛上，创造着自身的文明，其中也包括美术。日本美术，大体可分为佛教传入前的美术和佛教传入后的美术这两个阶段。

绳纹文化（约公元前 12000 年到公元前 300 年）、弥生文化（约公元前 300 年到公元 300 年）、古坟文化（约 300 年到 552 年）三个时期留存下来的器物，是日本人最初的美术创造。

绳纹文化中期的陶器，不乏优美动人之作，以这件陶制品（图 7-1）为例，在茶褐色的厚实器体上，隆起的纹饰有如绳子组成的纹样，绳纹文化即由此得名。创作者巧妙地变化着粗细高低不同的绳纹，营造出丰富多彩的造型效果，形状别致的装饰性把手与器体浑然无间。这种陶器在当时用途广泛，除了实用功能，某些精美的罐子很可能还有礼器功能。但在美术爱好者眼中，它们往往只是审美的对象，引发对新石器时代日本人艺术创造力的赞叹。

绳纹时期，令人赞叹的还有土偶（或称陶俑），大约与前述陶器同期产生的一个小小的土偶（图 7-2），提供了认识这种土俑特点的机会。头、手、臂、胸等部位都能够辨认出来，毫无疑问，这是人像，但它决非写实的形象，而是夸张变形的产物，创作者以富于想象力的方式，制作出一个类人的土偶。头部曲直结合的独特形状，面孔似猫的模样，身上点缀的圆点纹饰，都吸引着观赏者的目光。说到这种并非为审美制作的土偶的功能，学界尚无定论。巫术说有较多的支持者，它认为当时的日本人相信能把疾病或灾难移入土偶，并通过毁坏土偶驱除它们。

弥生文化时期，在陶制品之外，出现了金属制品，铜铎（图 7-3）是这个时期特有的青铜器。由钮、铎身和两侧“鳍”





图 7-1 绳纹陶器，公元前 2500～1500 年，陶，高 37 厘米，东京大学收藏

图 7-2 土偶，约公元前 2000 年，陶，高 25 厘米，东京国立博物馆

图 7-3 铜铎，100～300 年，青铜，高 50 厘米，东京国立博物馆

图 7-4 坐着的巫女，1 世纪，陶，高 69 厘米，东京国立博物馆

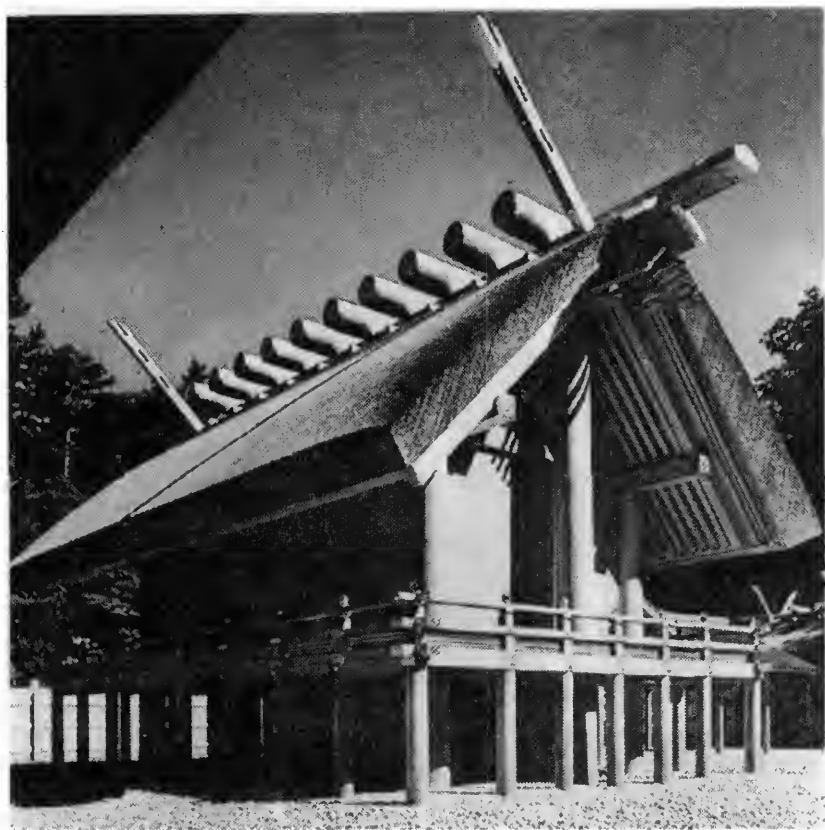


构成的造型单纯明快，抽象意味的装饰形象严格从属整个铜铎造型，自然含蓄，一无喧宾夺主之感。可以把这看成日本最古老的刻像艺术。铎在中国古代是乐器，但在日本，它并无此种功能，一般认为用作礼器。

进入古坟文化时期，出现了日本独有的陶制冥器埴轮。这种放置在坟及其周围的陶制品，通常分为圆筒埴轮和形象埴轮，形象埴轮既有人物，也有动物及其他物品。《坐着的巫女》（图 7-4）是一件颇为生动可爱的人物埴轮作品，以圆筒形为基础，雕塑者简洁地堆塑出巫女的鼻子和耳朵，并挖出她的眼睛和嘴巴，寥寥几下，一个美妙动人的面孔就诞生了。在古代，巫女具有沟通两界的能力，用作守坟的埴轮，大约意味着联结生者与死者。

日本人从自身的原始信仰中形成了神道教，在佛教传入前，这种本土的宗教是日本唯一重要的宗教。在日本本州三重县的伊势市，有一座享有盛名的伊势神宫。这座神道教建筑分为内神宫和外神宫两部分，内神宫（图 7-5）用于祭祀天照大神，也就是太阳女神。据传说，太阳女神是日本皇室的祖神。内神宫正殿平面呈长方形，一侧有阶梯。在木柱架起的高平台上，建起坡顶的长方形正殿。坡顶覆草，其余木构件均保持木材本色，表面看起来很简单，可工艺极为精致。正殿虽小，但造型并不简单，规整的几何形内，蕴藏着种种变化，显得和谐而又生动。质朴无华与精美绝伦，这两种似乎对立的品质，在这里获得了高度统一。最为令人赞叹的，是每隔 20 年，就要由专门的木匠师傅，依照古代的方式，在原址彻底重建它。这样独特的传统，把无比神圣的精神力量注入到这座木结构建筑，让人产生种种遐想。

飞鸟时代（552～645 年），中文佛经由朝鲜传入日本，佛教从此开始在这个岛国发挥强大的影响力，成为左右其美术创



作的精神源泉。与此相配合，以儒家学说为代表的中国文化，也渗入到日本社会，影响着日本人的心灵，在他们创造自身文化的过程中，起着不容忽视的作用。

佛教影响日趋扩大，包括天皇和贵族在内的日本佛教信徒自然而然把修建寺庙放在重要位置。一个又一个寺庙，为弘扬佛法的大业，出现在日本土地上。初建佛寺之际，朝鲜和中国的工匠都做出过贡献。

推崇中国文化的圣德太子，在摄政期间，大力推动修建佛寺的工程，佛寺的建筑大多取法中国的木结构样式。著名的奈良法隆寺建筑群就建造于圣德太子摄政期间，670年的一场大火毁了它，今日的法隆寺已是此后重建的模样。法隆寺的金堂（图7-6）是日本早期佛教建筑的代表。虽然重建于奈良时代，但它仍然承继了飞鸟时代原有建筑的形制，是世界上最古老的一座木结构建筑。金堂位于法隆寺建筑群中央，内供佛像。整体上，金堂采用了中国木结构建筑样式和细部处理，以柱、梁、斗拱为基础建成，但借鉴之中亦含有自身创造，宽阔的出檐，即是例证。从中透露出来的端庄、优美的品质，使这座金堂成为令人赏心悦目的艺术品。

与金堂相伴，还有法隆寺的五重塔（图7-7）。这座佛塔高过30米，塔内中心柱由地面直达塔顶，一层层飞檐大大挑出，形成轻灵飘逸的美妙效果。

8世纪中叶，唐代高僧鉴真和尚，应日本僧人邀请，东渡日本，在日本的首都奈良，于传授戒律之外，亦主持修建唐招提寺。其中的金堂（图7-8）依然保持着当年的风貌。正面七开间，进深四开间，前檐有廊，各部分比例适当，整体效果雍容大度、稳重和谐。就风格而言，它明显汲取了中国唐代建筑



图7-5 内神宫，1973年重建后照片，日本伊势

图7-6 法隆寺金堂，7世纪，日本奈良

图7-7 法隆寺五重塔，7世纪下半叶，日本奈良

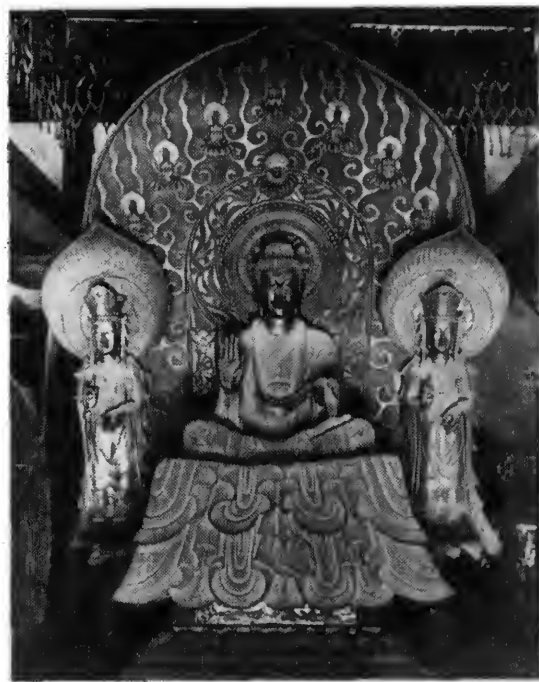


图 7-8 唐招提寺金堂，8 世纪下半叶，日本奈良

图 7-9 释迦三尊像，约 623 年，青铜，高 88 厘米，法隆寺金堂

图 7-10 药师三尊像，7 世纪末 8 世纪初，青铜，中央像高 254 厘米，日本奈良药师寺

的特色，与佛光寺有相似之处。

与佛寺一起出现在飞鸟时代日本的，还有从朝鲜传入的佛像艺术，以及随之而来的朝鲜和中国的工匠。南梁移民司马达之孙止利佛师为法隆寺创作了著名的《释迦三尊像》（图 7-9）。与大部分为木雕像的日本佛像不同，这是一尊在日本罕见的铜铸佛像。在金堂大殿内，由两位菩萨侍立左右，释迦牟尼面带微笑，端坐在木制双重须弥座上，显得十分尊贵，非凡人可比。其身后的舟形佛光上有一组小佛像，与之形成呼应。整个作品，构图庄重和谐，金字塔形、圆形、长方形巧妙地组合在一起，突出着佛像的神圣性。雕塑家的表现手法，带有中国风，“通肩式”僧服和平面性衣纹可以为证。不过，释迦牟尼窄长的面孔，显然有别于中式佛像，体现出日本佛像自身的特色。

奈良药师寺金堂里供奉的《药师三尊像》（图 7-10），作于 7 世纪末 8 世纪初，已没有飞鸟时代流行的止利风格的影子。借鉴唐代中国雕塑的某些处理方式，使药师如来和胁侍左右的日光遍照菩萨、月光遍照菩萨形象更为自然生动。在佛光衬托下，药师三尊丰腴的体态和从容的神情，洋溢着人性的光彩。大于《释迦三尊像》的规模，精美光润的造型处理，均显示出日本工匠铸造大型青铜佛像的技艺更趋完善。

日本皇室于 8 世纪末北迁国都至平安（即今日京都），从此开始了平安时代（794～1185 年），这标志着日本文化进入一个新时代。藤原家族得势后，对中国文化心生厌倦的日本统治者，放弃了向大唐学习求教的政策，不再派出“遣唐使”。文字改革，引出了日本独特的假名文字，它成为发展日本民族文化的有力助推器。随之而来的，还有美术的变化，民族化的大和风取代唐风，主导着日本美术的走向。

大权在握的显贵藤原赖通，为纪念其父和救渡自身，在宇治的私家别墅原址建造起佛寺平等院。平等院里供奉阿弥陀佛





的佛堂，是一处非常著名的建筑，因其屋脊上装饰着凤凰，故得名凤凰堂（图 7-11）。凤凰堂三面环水，正殿与两侧翼廊相连，其布局类似日本贵族府邸的“寝殿造”。在池塘的映衬下，秀美轻灵的凤凰堂，一如净土宗相信的极乐世界，展现着欢快明朗的迷人面貌。

日本绘画也渐渐脱离仿效中国绘画的道路，由唐绘转向大和绘。新绘画样式也随之盛行，如绘卷和屏障画。日本画家，利用长幅横开的绘卷，像连环画一般，把日本著名的文学作品，如物语、和歌之类，转化为供皇室和贵族赏玩的视觉艺术形象。《源世物语绘卷》和《信贵山缘起绘卷》，分别代表着所谓的“女绘”和“男绘”的高度成就。

宫廷女官紫式部在 11 世纪初撰写了《源世物语》。这部爱情小说，深受日本人，尤其是贵族妇女的欢迎。由皇室画师绘制的《源世物语绘卷》遗存（图 7-12），充分显示出“女绘”优美的抒情风格。画家采用别致的俯视构图来突出重要的主题，从而赋予画面十分新颖生动的效果。人物及环境，全由纤巧的线条和雅致的色彩，洗炼地传达出来。画家深通取舍之道，在关键之处，略加勾勒点染，就使整个画面活了起来，其自由随意的表达方式颇具迷人的魅力。

《信贵山缘起绘卷》，有别《源世物语绘卷》的爱情故事图画，描绘了与修建信贵山佛寺有关的传说。生动再现日本社会百态，是这套绘卷最鲜明的特点。以其中的《飞去的谷仓》（图 7-13）为例，在河岸边，一群人激动地注视着眼前发生的奇迹，吝啬的富人一家呼天抢地，他们的谷仓竟然被和尚化斋的钵盂移到山间的僧舍。流畅的线条，夸张地描绘出各类人的反映，具有十分生动的戏剧性效果，与抒情性的《源世物语绘卷》画风形成强烈的反差。

镰仓时代（1185～1332 年），肖像画创作获得了不俗的成果。著名画家藤原隆信（1142～1205 年），是藤原家族的成员，做官之余，亦从事绘画。他为天皇重臣源赖朝画的全身坐像（图 7-14），是日本肖像画的精品。源赖朝身着黑色朝服，手持笏板，端坐在画面中央，深沉的平涂色块和有利的直线轮



图 7-11 凤凰堂，11 世纪，日本宇治（邻近京都）（右下）

图 7-12 源世物语绘卷（部分），12 世纪下半叶，彩墨纸本手卷，高 22 厘米，东京后藤美术馆（左）

图 7-13 信贵山缘起绘卷（部分），12 世纪下半叶，彩墨纸本手卷，高 31 厘米，日本奈良（右）



图 7-14 藤原隆信：源赖朝像，12 世纪末叶，彩绘绢本，139×112 厘米，日本京都神护寺



图 7-15 重源上人坐像，13 世纪初叶，着色柏木，高 82 厘米，日本奈良唐招提寺



图 7-16 康胜：空也上人立像，1207 年前，着色木，高 118 厘米，日本京都六波罗蜜寺

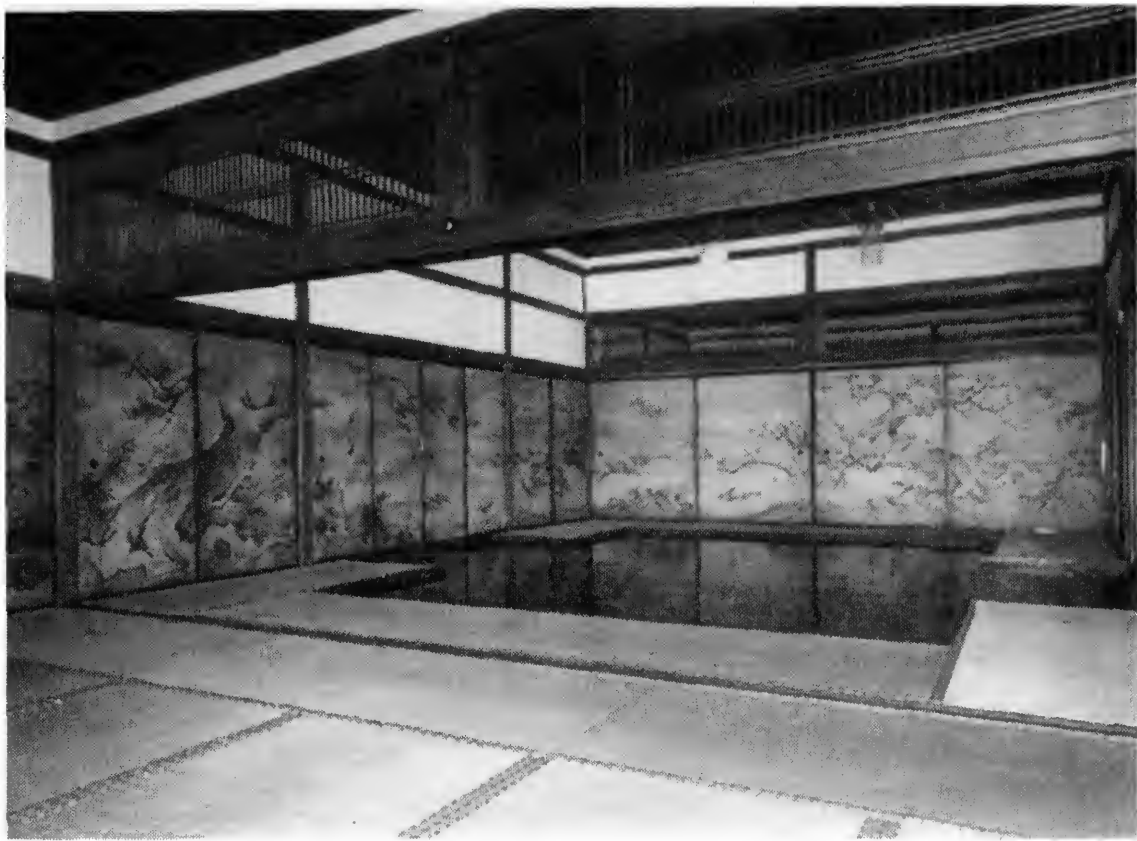
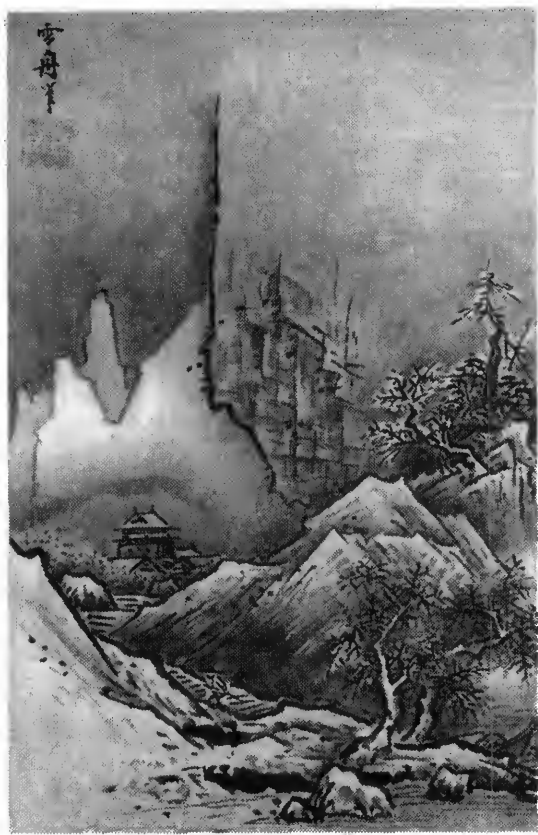
廓，强化着大人物的权威。源赖朝的面孔被刻画得精确工整，显露出个性化的特征，让人相信它是真人的写照。

与肖像画获得同步发展的，还有肖像雕塑。彩绘木雕《重源上人坐像》（图 7-15），以不同于《源赖朝像》的纯正面端坐的构图，来再现这位通晓中国建筑、负责重修唐招提寺的高僧。精确塑造的形体，细致刻画的面孔，令重源上人栩栩如生地出现在我们面前，庆派雕刻家的写实本领确实精湛。

追求写实的倾向，也体现在康胜的雕刻艺术中。康胜承继父亲运庆的专业，为拓展写实性木雕竭尽心力，从他的名作《空也上人立像》上（图 7-16），能够清楚地感受到他的艺术追求。空也上人，云游四方，传播真经，他的面目、形体、动作、服饰，无不体现着他的真实身份和生活状态。他站在众生面前，诵念“南无阿弥陀佛”的神情，充分显示出全身心投入的慈悲情怀。为了表现这念佛的声音，雕刻家别出心裁地在空也上人的口边，雕刻了六个小小的佛像，用它们象征“南无阿弥陀佛”这六个音。

在众多武士家族拥戴下，足利尊氏夺取了京都，建立起新政权，结束了冲突和动乱的岁月，日本历史上的室町时代（1336～1573 年）由此开始。镰仓时代从宋朝传入日本的禅宗，受到新统治者欣赏和支持，获得大发展，并对日本文化产生了深刻影响。渗透禅宗精神的美术，带着不同以往的独特面貌，出现在日本人眼前。除了以前的美术家，一批专门从事绘画的僧侣，成为美术家群体的新成员。他们用水墨画的形式，描绘着佛像、花鸟和山水。

受宋元水墨山水画启迪，在日本诞生了一批擅长山水墨的僧侣，雪舟等扬（1420～1506 年）是其中最著名的一位。明朝期间，雪舟随日本使臣访问中国，游历各地，接触画家，这对他观念产生了深深的影响。归国后，雪舟把马远、夏珪等



人的画风与日本传统画风融会贯通，为日本水墨山水画开拓出一片新天地。《冬景山水图》（图 7-17）是雪舟的代表作，布局严整，笔墨遒劲，精确地再现出冬日山间清冷的景象，传达了物我交融的高远意境。

日本人热爱大自然和生活的感情，融入了园林艺术创造。在室町时代，受禅宗和中国山水画影响，日本的写意园林艺术臻于佳境，京都的龙安寺（彩图 11）就是最卓越的范例。在龙安寺的石庭，由一人多高的围墙围住一片静寂的天地，庭院长方形的地面满铺平整的砂砾，上面点缀着形状各异、错落有致的石块。这种类似中国盆景的表现手法，在日本被称为“枯山水”。灰白的砂砾一如江河湖海，深色的石块一如其中的山峦岛屿，引人无限遐想。以小见大的效果，显然充满着禅意。

在僧侣画家之外，狩野正信及其子狩野元信，开创了影响深远的狩野画派，使日本水墨画艺术从汉画之风转向本土之风。进入桃山时代（1573～1615 年）和江户时代（1615～1868 年），狩野派画家仍然活跃，用富于装饰美感的手法描绘山水、花鸟、人物，使绘画中洋溢着世俗的情趣，华贵的格调。

狩野元信之孙狩野永德（1543～1590 年），深受织田信长和丰臣秀吉两代统治者赏识，以其卓越的才华，确立起障壁画典型的时代样式——桃山样式。在狩野永德及一批助手的努力下，丰臣秀吉时期的一系列大型建筑，被精美地装饰起来。劳累成疾的御用绘师狩野永德也在壮年辞世了，而他的这些作品，差不多全都毁损消失了，能够视为其真迹的绘画微乎其微。狩野永德特别擅长描绘那种富丽堂皇的金屏风，作于其早年的一件松、鹤、梅屏风图（图 7-18），显示出他精湛的技艺

图 7-17 雪舟等扬：冬景山水图，约 1495 年，水墨画，45 厘米×27 厘米，东京国立博物馆

图 7-18 狩野永德：松鹤梅图，约 1563～1573 年，纸本贴金水墨画，高 176 厘米，日本京都大德寺



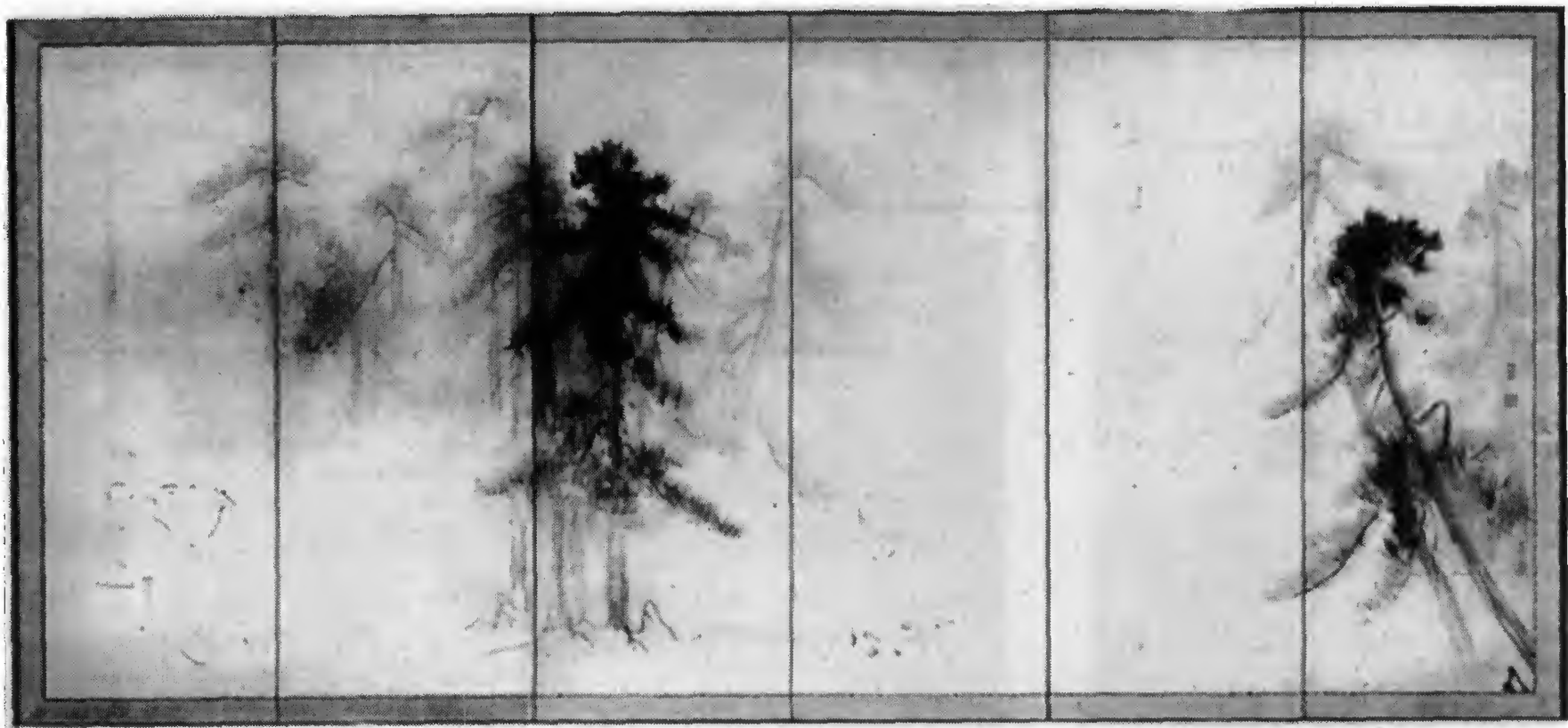


图 7-19 长谷川等伯：松林图，1539~1610 年，水墨画，高 155 厘米，东京国立博物馆

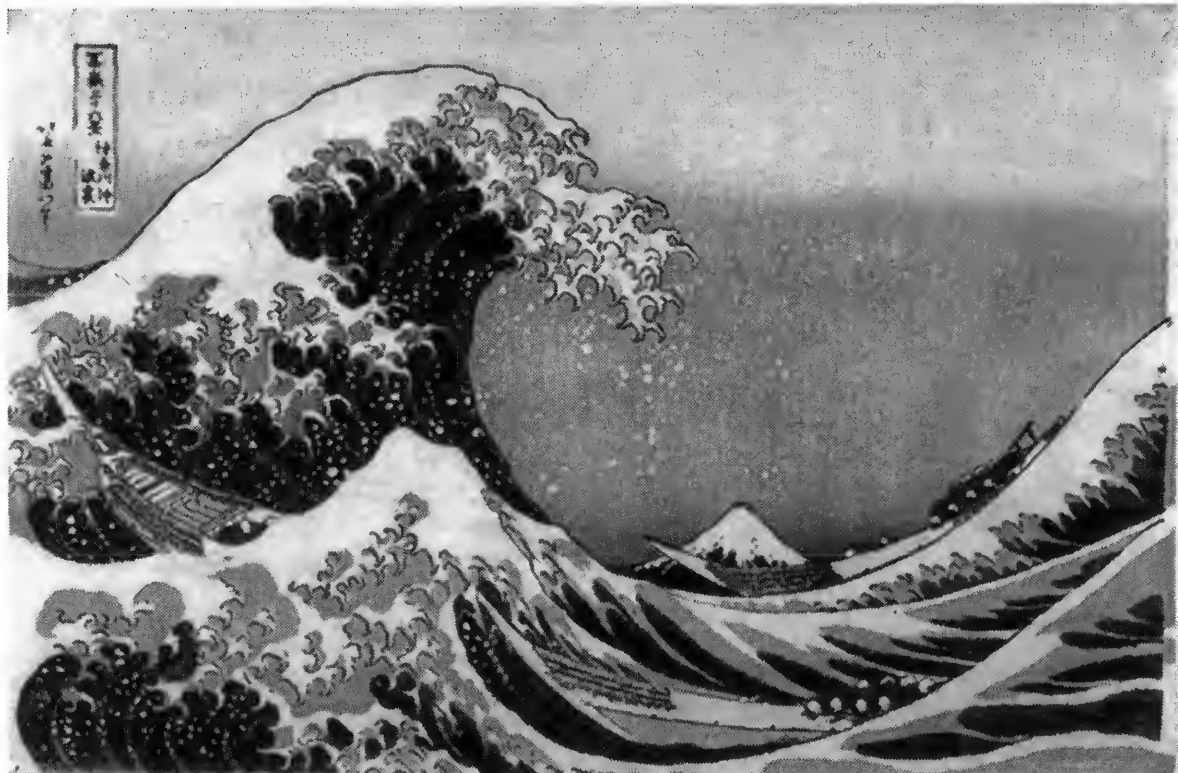
以及这种屏风画的基本特征。在纸糊的室内移门上，以满布的金箔作为底色，用混合着汉画笔墨技巧的装饰情趣，工整细腻地描绘出饱含寓意的自然美景。今日，这件大型的装饰绘画，静静地呆在京都著名的大德寺内，衬托着佛教天地清静高远的境界。

在本土之风外，仍然有画家倾心汉画的禅意，与狩野永德不相上下的长谷川等伯（1539~1610 年），是一位深受禅宗僧侣推崇的水墨画家，至今在不少寺院里，仍然有长谷川等伯的作品在闪耀着独特的光彩，令欣赏淡远画境的人倾倒。其屏风画《松林图》（图 7-19）笔墨浓淡干湿运用精当，淋漓尽致地发挥了水墨画的妙处，生动显示出烟霭朦胧的松林胜景。

与长谷川等伯相反，江户时代的画家尾形光琳（1658~1716 年），继续走着追求装饰美的道路，形成独特的“光琳风”。其杰作《红白梅图》（彩图 12）是屏风画的精品，抽象性的线条、虚拟的色彩、平面的空间与精确的观察、如实的描绘、诗意的感受，相辅相成，共同构成了极富美感的装饰性画面，实现了难能可贵的艳而不俗、工而不匠的艺术品格。

到了江户时代，随着社会的发展，市民阶层以空前的速度壮大起来，成为日本经济的主要支柱。满足这个新兴阶层精神需求的市民文化，获得了兴旺发达的良机，与日本传统的贵族文化形成抗衡和互补的态势。表达市民心声、体现市民趣味，描绘市井生活和自然风光的绘画，借助木版刻印的方式，广为传播，深受大众喜爱，这样的绘画就是让 19 世纪西方印象主义画家激动不已的浮世绘。

喜多川歌麿（1753~1806 年），是浮世绘的代表人物，擅长描绘仕女图。《妇女相学十体》十分鲜明地体现出他的艺术



特色。一位年轻的日本女子，正在对镜打量着自己的面孔，勾线平涂的画面相当简洁，只用特写的方式突出美人的头部。这种所谓的“大首绘”成为了喜多川歌麿仕女图的标志。另一标志是流利柔美的线条和单纯雅致的色彩，利用这样的手段，妩媚肉感的日本美女就跃然于画面上了（图 7-20）。

18 世纪以来，日本的封建制度日渐衰落，西方文化的影响则日渐增强，美术领域中，吸收西方美术因素的倾向，也胜过了往日，葛饰北斋（1760～1849 年）的风景版画就显露出这样的特点。继美人画之后，风景画在 18 世纪末叶开始成为日本版画的重要样式。葛饰北斋这位大器晚成的画家，于 19 世纪 20 年代和 30 年代，创作了著名的组画《富岳三十六景》，从不同角度描绘出日本人心目中的神圣风光。葛饰北斋在继承日本浮世绘传统画风的同时，也借鉴欧洲风景画家的手法，这套组画中的《神奈川巨浪》（图 7-21）就是例证。图案式的形色处理，突出了大自然的惊人威力，被海浪挟裹着的航船，显然难以抗拒海洋的雄伟气势。与这种非西方的表现形式同在的，还有前景处的滔天巨浪，以及远景处的小小富士山，两者的关系，透露出西方绘画处理空间的透视画法的影响，借助这种画法，身临其境，面对巨浪的感觉得以强化。把《神奈川巨浪》与同样富于装饰风的《红白梅图》对照一下，不难发现，经过一百年左右的光流逝，日本画家的创作观念和创作手法都有了不小的变化。

图 7-20 喜多川歌麿：妇女相学十体（之一），约 1792～1793 年，木版画，37×25 厘米，伦敦大英博物馆

图 7-21 葛饰北斋：神奈川巨浪，1823～1829 年，木版画，26 厘米×38 厘米，伦敦维多利亚与艾伯特博物馆

**思考题：**

1. 日本人最初的美术创造有哪些重要的成果？
2. 日本建筑与宗教的关系及其主要表现。
3. 日本雕塑有什么特点？
4. 日本绘画的代表人物及代表性作品。
5. 你最欣赏的日本美术作品是什么？为什么？

**课堂讨论：**

1. 日本美术与外来文化的关系。



## 第八章 非洲美术

这里所指的“非洲美术”，是排除了埃及美术的非洲美术。

非洲大陆是人类文明最早的发源地之一。人类起源于非洲的观点，虽然有学者质疑，但不可否认，远在史前，人类就生活在非洲。在这块地貌多样的土地上，众多部族创造着他们独有的文化，贡献着他们特别的美术，证明着人类整体文明的多样性。

非洲史前的美术，前文已经提及，不再重复。到了公元前500年左右，在一些农耕地区，如尼日利亚北部，非洲美术呈现出新的面目。虽然同在非洲，当地住民，创造自己的美术时，并没受到已经相当成熟的埃及美术影响。在尼日利亚的诺克村一带，发现了许多雕塑，它们与在苏丹中部、撒哈拉南部等处发现的雕塑，共同被纳入诺克美术的范畴，尽管它们产生在不同的社会条件下。这批铁器时代的雕塑是非洲最早的圆雕。有些头像是全身像残存的部分，这里提及的《头像》（图8-1）就是如此，它略大于真人头，想来原有的全身像也要略大于真人。在椭圆形的头部，雕塑者以夸张的手法，着力塑造了眼、鼻、口和发型等关键细节，在突出人物生理特征的同时，也赋予人物精神的光彩。三角形的眼睛是诺克美术的典型处理方式，塑造它时运用的近似雕刻的手法，很可能受到此前木雕艺术的影响。在非洲，最早从事泥塑和烧制工作的工匠是女性，这样的赤陶作品应该也出自女性之手。

非洲人，既能创作优秀的陶制雕塑，也能创作动人的铜制雕塑。在西非地区尼日利亚东南部生活的伊格博人，于9世纪10世纪期间创作了一批精美的青铜器物，它们是迄今发现的非洲最早的青铜铸造的“雕塑品”，从实用性的小小水罐（图8-2）上，可以看到当时的非洲人已熟练地掌握了脱蜡法，能用它来体现精巧的构想，制造出富于美感和情趣的青铜作品。



图 8-1 头像，约公元前 500 年至公元 200 年，赤陶土，高 36 厘米，尼日利亚拉各斯国立博物馆

图 8-2 水罐，9 世纪至 10 世纪，青铜，高 32 厘米，尼日利亚拉各斯国立博物馆



图 8-3 王后头像, 12 世纪至 13 世纪, 赤陶土, 高 25 厘米, 尼日利亚伊费古物馆



图 8-4 国王头像, 约 12 世纪, 黄铜, 高 29 厘米, 尼日利亚伊费古物馆

图 8-5 长胡须的男子, 14 世纪, 赤陶土, 高 38 厘米, 美国底特律艺术学院



同样是在尼日利亚, 曾为约鲁巴人宗教、政治和文化中心的伊费, 是非洲另一个著名的美术基地。伊费最令人难忘的美术品是人物雕像, 这些雕像的风格有别于绝大多数非洲雕塑, 以致最初的欧洲发现者误认为它们是古代希腊人的作品。分别为陶像和铜像的《王后头像》(图 8-3) 和《国王头像》(图 8-4), 让观者恍若面对真实的生命。这样个性化的鲜活形象, 在现实生活中你随时随地会遇到。这些作品竟然具有如此惊人的写实性, 难怪会让习惯了常见的非洲美术风格的欧洲学者怀疑, 做出上述可笑的判断。这里的问题, 实际上不是能不能的问题, 而是愿不愿的问题。就像掌握了欧洲传统绘画方式的毕加索, 在迷上非洲雕塑时, 会画出《阿维尼翁小姐》一样。

大约再过一个世纪, 在今日马里的杰内, 非洲人用赤陶土塑造了《长胡须的男子》(图 8-5)。它完全不同于《王后头像》, 写实性又被抛开, 人物头像的下半部被拉成翘起的片状, 夸张的处理极具形式美感, 独特的个性化表现同样吸引着我们。

在尼日尔河下游, 受伊费文化影响的贝宁王国, 是西非地区著名的王国, 14 世纪至 17 世纪, 其国势最为强盛, 一些珍贵的美术品也诞生在这个时期。美术和美术家, 为统治阶层服务, 在人类历史上是普遍现象, 非洲也不例外。贝宁王国的统治者, 把全国最好的工匠集中起来, 给他们提供最好的工作条件, 让他们用最好的材料, 创造满足自身各种精神和物质需求的美术品。在这种情况下, 贝宁王国诞生了一批相当动人的美术作品。

羡慕伊费美术的贝宁统治者, 在 14 世纪, 派遣优秀的工



匠，到邻近的这个美术中心学习铸造纪念性头像的技艺，从此，为王室祖先祠创作纪念头像的传统在贝宁一直延续到今天。一尊黄铜头像（图 8-6）反映出这类头像早期的特征，略小于真人头的国王头部塑造得十分严谨，在网纹状冠冕和颈饰衬托下，他光滑的面孔显得真实生动，个性鲜明。后期的国王纪念头像则背离了这种写实性手法，趋向样式化的装饰风格。在贝宁王国，黄铜只能用来塑造最高统治者的形象或与他们有关的形象。另一件黄铜浮雕（图 8-7），也表现了贝宁国王的形象。这个世袭的统治者，像神一样，挺立在人们面前，双手轻松地抓着两头豹子，也许是要用它们献祭，也许是象征他的权威。化为鱼形的双腿，似乎暗示着国王与海神的关系。装饰性的对称构图，图案化的处理，自由的变形和组合，使这个国王全身像跟上述国王头像拉开了距离，但颂扬的功能是不变的。

《王太后面具》（彩图 13）是为贝宁国王制作的一件装饰品。它有可能再现了贝宁国王埃斯吉的生母伊底娅。关于它的用途，一般认为供这位国王随身携带纪念生母，但放在何处，有两种说法，一是戴在胸前，一是佩在腰间。制作这件象牙饰物的工匠，以匀称的椭圆形为基础，非常生动地塑造了王太后正面的头像，让这位头戴精美冠冕的尊贵女性显得既真实又庄严。面具的每一细节都透露着力求完善的印迹，创造者无疑想充分展示自己精湛的技艺。

曾经装饰在贝宁王国王宫墙壁上的一件黄铜浮雕板（图 8-8），属于贝宁中期的铜像，铜板正中，是一位有着王室血统的统帅，他护围上的豹头点明了他的尊贵出身，很可能他就是国

图 8-6 纪念性头像，约 1400 ~ 1550 年，黄铜，高 23 厘米，纽约大都会艺术博物馆

图 8-7 贝宁国王，16 世纪，黄铜，高 40 厘米，伦敦大英博物馆





图 8-8 统帅与军官，约 1550～1650 年，黄铜，高 54 厘米，尼日利亚拉各斯国立博物馆



图 8-9 圆锥塔，1450 年前，津巴布韦

王本人。一手持矛，一手掌剑，意在突出他的权威。两位略瘦小的军官立在统帅身边护卫着他，三者有前有后的直立状态，既有变化又有气势。在他们庄严有力的形象的空隙处，点缀一些小小的士兵形象。显而易见，这件作品不是依据写实精神创作的，象征的原则决定着整个浮雕的构图和人物的塑造。但从贝宁王国这些不同的作品中，都能感到当地非洲人的面部特征，明白他们属于同一种族。

在非洲东南部，在今日的津巴布韦土地上，大津巴布韦是 11 世纪至 16 世纪 500 年间重要的商贸中心。至今仍生活在当地的绍纳人，年复一年，在这里修建起一处石造椭圆形建筑群。它的遗址（图 8-9）依稀留着原来的面目。高约 10 米的坚固石围墙，卫护着整个建筑，其内的建筑似无统一规则，后来建成的部分更显精致，技术上也更完善，图示上的圆锥塔就是后期的建筑，其有力的造型象征着对丰收和繁荣的期待。

#### 思考题：

1. 诺克美术在创作手法上体现出什么特色？
2. 伊费人物雕塑为何会被欧洲人误解？
3. 贝宁浮雕的内容和形式有哪些特点？
4. 为什么说非洲人是优秀的雕塑家？

#### 课堂讨论：

1. 非洲美术的主要价值何在？

## 第九章 美洲美术

旧石器时代，美洲已出现人类活动的印迹。经联结亚洲与美洲的白令陆桥，西伯利亚人进入了西半球的阿拉斯加，进而一股股移民，从北到南，从阿拉斯加和加拿大向整个美洲迁徙，让这块广袤的土地日渐活跃起来。从狩猎到农耕，美洲土著居民，在长期的发展过程中，创造出自己的文明。中美洲的奥尔梅克美术、玛雅美术、阿兹特克美术，北美洲的印第安美术，南美洲的印加美术，都是古代美术独特而辉煌的体现。16世纪，欧洲殖民者闯入了这块土地，破坏了已经十分发达的美洲文明，使它独特的美术停顿下来。

### 第一节 中美洲美术

公元前1200年左右，长久生活在美洲的印第安人，在今日的墨西哥一带创造了最早的奥尔梅克文化。奥尔梅克文化孕育出中美洲多种文化的种子，通常被称为中美洲文明之母，奥尔梅克美术形象地展示这一古老的文化。在一处最古老的奥尔梅克文化遗址圣洛伦索，人们发现了《美洲豹坐像》（图9-1）。它由玄武岩雕刻而成，整体方方正正，显得相当简练概括。把动物与人物的因素融会于一体，这种特殊的处理方式，为此后的中美洲美术创作提供了范本。雕像面部显出流泪的神情，让人想到它很可能象征着雨神或水神，原本位于一条地下水道的事实，更有利这样的推断。

与这件规模不大的雕像相比，在同一遗址上见到的那些规模超常的巨石头像显得极为惊人。这批男性头像，同样由玄武岩制成，一般高约二米到三米，重约五吨到二十吨。“雕塑家”以方正有力的巨石为基础，雕刻出大眼扁鼻厚唇、戴着头饰和耳饰的男人头像（图9-2）。面对置于大地上的这些特点鲜明的



图9-1 美洲豹坐像，公元前1200～900年，玄武岩，高90厘米，墨西哥韦拉克鲁斯地区博物馆

图9-2 巨头像，约公元前1000年，玄武岩，高180厘米，墨西哥韦拉克鲁斯地区博物馆



图 9-3 特奥蒂瓦坎建筑群，约 350～650 年，墨西哥特奥蒂瓦坎



图 9-4 羽蛇神庙（局部），约 4 世纪中叶，墨西哥特奥蒂瓦坎

巨石头像，难免会浮想联翩。尽管技艺精湛，颇具艺术魅力，但它们显然不是创作者本人的艺术表现。一般认为，在当时的条件下，要克服难以想象的困难，才能把这里没有的巨大玄武岩从遥远的产地运来，这样的巨石头像很可能是大权在握的祭司或酋长的头像。在天空下，直接放置在地面上的这些异常的巨石头像，今天仍然显示着神奇的效果，当初必然会慑服见到它们的土著人。

巨石头像方正的基本形和鲜明的面部特征，也能在奥尔梅克人的小型玉石雕像上发现。看来，这是他们对自身形象特征的认识和概括。它的反复出现，说明了它在奥尔梅克人心目中的重要价值。奥尔梅克人喜欢玉石，从拉本塔村出土的一件墨绿色美洲豹人玉石雕像，在保持着类似特征的同时，也显示了古拙的装饰味，艺术上颇为动人。它很可能是用于宗教仪式的器物，但确切的含义和功能，尚无定论，有人认为这个人兽混合的形象体现了奥尔梅克人如下的信念：经过危险的变形获得有益于部落的超自然伟力。

继奥尔梅克人之后，特奥蒂瓦坎人的文化盛极一时，对中美洲文明产生了不容忽视的影响。位于墨西哥城东北部的特奥蒂瓦坎古城，至今留存着令人惊赞的古代建筑遗址。由死者路联结的太阳金字塔、月亮金字塔和城堡，共同形成壮观的景象（图 9-3）。特奥蒂瓦坎金字塔的形制，近似埃及人修建的阶梯式金字塔，逐层缩减，但坡度更为平缓，中央宽阔的台阶供人直达顶部。位于死者路东侧的太阳金字塔，略大于月亮金字塔，底边长度超过 230 米，高度超过 64 米，共分五层，顶部一层的神庙现已不存。太阳金字塔，宏大的体量与周围的群山相呼应，是古代中美洲最具规模的建筑物。

坐落在南端的长方形城堡，规划明确，功能多样，可容纳 60000 人，成为当时特奥蒂瓦坎人宗教和政治的中心。其中建于 3 世纪的羽蛇神庙，形制接近前述金字塔，装饰神庙的精美雕塑，和谐地排列组合在各层立面上，加强着它的吸引力（图 9-4）。





鼎盛时期（600 年前后），特奥蒂瓦坎人口多达 20 万，是当时世界上少数最大城市之一。好景不常，大约在 7 世纪中叶到 8 世纪中叶期间，死者路一带的建筑群遭遇火灾（可能是被入侵者焚烧的），这座古城很快就衰败了。

玛雅人主要生活在墨西哥南方、伯利兹、危地马拉、洪都拉斯等地。受奥尔梅克文化和特奥蒂瓦坎文化影响，玛雅文明在 4 世纪到 9 世纪这六百来年间达到全盛的古典期，其美术也不例外。

今日洪都拉斯的科潘省，是玛雅文化的重要遗址，考古学家在这里发掘出许多有价值的玛雅全盛期美术品。统治科潘的十八兔王，在位时兴建了大型的王宫建筑群，目前保存最完好的玛雅娱乐场“球场”（图 9-5）是当时建筑的一个范例。中美洲留下的这类球场大小不一，此球场长约 28 米。像多数球场一样，它毗邻王宫和金字塔形神庙等重要建筑物。这种布局，显示出它的功能既有世俗的一面，也可能有宗教的一面。中美洲当时的球戏，许多规则不清楚，无法说是如何在这块场地上进行的。

长期统治科潘的十八兔王的形象，出现在一个石碑上（图 9-6）。三米多高的石碑，通体布满装饰感颇强的浅浮雕，十八兔王的形象显现在其中，头戴精巧的冠冕，手持象征上天和最高权威的双头蛇杖。十八兔王形象的塑造，与整体的浅浮雕十分和谐，于样式化和装饰性中，透露着生动的情趣。

在众多玛雅城邦中，今日位于危地马拉佩滕省的蒂卡尔地位最重要。蒂卡尔在当时历史最悠久、规模最庞大、文化也最发达。现存的蒂卡尔一号神庙（图 9-7），亦名美洲豹神庙，是蒂卡尔鼎盛期的创造。神庙建于九层台基上，可由台阶入内。跟特奥蒂瓦坎的金字塔或羽蛇神庙不同，蒂卡尔一号神庙更加陡峭，呈现挺拔高峻之势。神庙顶部有梳状雕塑屏，上面曾有



图 9-5 球场，约 800 年，洪都拉斯科潘旧址

图 9-6 十八兔王石碑，736 年，石，高 358 厘米，洪都拉斯科潘旧址大广场

图 9-7 蒂卡尔一号神庙，800 年前，高 48 米，危地马拉蒂卡尔



图 9-8 奇琴伊查羽蛇神庙，9 世纪至 13 世纪，墨西哥奇琴伊查



图 9-9 巨型男像柱，约 900~1180 年，石，高 487 厘米，墨西哥图拉

蒂卡尔统治者巧克力王的塑像。神庙地下，还有巧克力王的墓穴。显而易见，这座金字塔形建筑是为这个著名人物建造的。

9 世纪到 13 世纪，被称为玛雅文明的后古典时期，奇琴伊查羽蛇神庙（图 9-8）大体上建于这一时期，这座神庙坐落在奇琴伊查遗址中心，通常据西班牙闯入者的叫法，把它称为“城堡”，实际上它是供奉玛雅人信仰的羽蛇神的建筑。这座神庙的形制在中美洲颇为典型，由依次向上收缩的九层台基形成一个金字塔形建筑，其收缩的坡度介于特奥蒂瓦坎太阳金字塔和蒂卡尔一号神庙之间，显得更为中庸适度。通体的着色浮雕，突出建筑的宗教意味，即对羽蛇神的崇拜。最高处，立着方形的神庙，供人朝拜。

在羽蛇神庙旁边，竖立着武士庙，通往它的台阶上，依卧着《美洲豹王》石像（彩图 14）。美洲豹王的形体简洁明确，强调有力的几何形效果。他立方的头猛然转向一侧，牢牢地盯着前方，似乎在警惕会发生的情况。这种被称为美洲豹王的依卧像，可能象征战死的武士，用于接受祭品。熟悉现代西方美术的人，或许会从中找到与穆尔依卧像的联系。13 世纪，随着奇琴伊查城的衰落，它的美术也沉寂下来，再也发不出以往神奇的光彩。

在阿兹特克人之前，从北方闯来的托尔提克人曾在墨西哥中部和北部建立起强大的政权。其首都图拉留下来的美术品，展示着托尔提克人的艺术创造力。立在金字塔式神庙上的巨型男像柱（图 9-9），高约五米，武士的形象被纳入石柱几何形的厚重体块中，双目圆睁，凝望前方，似乎有一种阻挡外界威胁的坚定气概。这种艺术的处理，显示出创造者具有相当的素质，并非所谓的“无知”工匠。据说，这些男像柱原本也像古希腊的女像柱，承担着支撑的功能，这恰恰证明托尔提克人也如古希腊人一样能使艺术效果与实用目的统一起来。

1300 年前后，继托尔提克人兴起的阿兹特克人成为中美

洲一支不容忽视的力量，他们首先控制了墨西哥，然后逐渐让一个文化高度繁荣的帝国傲然屹立在中美洲广阔的土地上。

特诺奇蒂特兰是阿兹特克人的首都，也是阿兹特克人宗教、政治和文化的中心，当年它兴旺发达的程度，曾令欧洲人叹为观止。20 世纪，考古学家在墨西哥城下挖掘出特诺奇蒂特兰遗址，由此不单能重构阿兹特克人的大神庙，还能让人看到不少阿兹特克人的石雕。在大神庙遗址中发现的《月亮女神》（图 9-10），直径超过三米，是一件大型纪念性浮雕，月亮女神脸颊上有铃状饰物，这件作品因此也被称为《金铃女》。月亮女神是阿兹特克人的主神维齐洛波齐特利（太阳神兼战神）的妹妹。在黎明时分出现的主神维齐洛波齐特利，要驱除象征黑夜、群星和月亮的四十个弟弟和一个妹妹。从这个浅浮雕上，可以见到他的妹妹已被肢解，她的头、躯干和四肢，与一些饰物相配合，巧妙地布置在圆形内，构成富于平面装饰效果的、独特而又吓人的月亮女神像。它显示出阿兹特克人丰富的想象力和敏锐的形式感，或许还有他们带有血腥气息的宗教文化。

阿兹特克人称得上骁勇善战的民族，真人大小的赤陶圆雕《鹰武士》（图 9-11）就反映了他们的这种民族特性。这是尊贵的鹰武士组织的一个成员，他身披鹰翼、腿饰鹰爪，一个大张的鹰喙，有如头盔，包裹住他的头，人与禽的因素、装饰性与写实性的因素，极具趣味地组合在一起。这种处理方法，在中美洲地区，相当普遍，具有典型意义。据说，这样的鹰武士，攻城掠地之余，还负有擒敌祭神的使命。

## 第二节 南美洲美术

在整个美洲美术中，古代南美洲的美术，同样值得关注。早在公元前，沿安第斯山脉一带，相继出现了一些特色独具的文化，如查文文化、帕拉卡斯文化、莫奇卡文化、印加文化等，它们都不同程度地留下了自身的美术创造。

公元前 1000 年间，在今日秘鲁的北部高原，印第安人已经创造出南美洲的查文文化。他们在查文德万塔尔建起了满足自己需要的神庙和庭院。神庙的装饰雕塑相当精美，得名于发现者的《雷蒙迪雕板》（图 9-12），就是一个有说服力的样品。创作者以对称而又多变的平面装饰性图形，表现了古代南美洲人熟悉的持杖神。这位神的冠冕占据着雕板的大部分，它由一组相互衔接的变形脸孔构成，扣在只占据着雕板下方的执杖神的头上，这种处理方式真是别致。抽象化的图像显得既有趣味



图 9-10 月亮女神，15 世纪，火山岩，墨西哥城大神庙博物馆

图 9-11 鹰武士，15 世纪，赤陶土，170×118×55 厘米，墨西哥城大神庙博物馆





图 9-12 雷蒙迪雕板，公元前 1000 年间，绿色闪长岩，秘鲁利马国立文化馆（左）



图 9-13 鸟形人披布，约 50~100 年，刺绣，110 厘米×241 厘米，美国波士顿美术馆（右）



图 9-14 肖像陶器，400~500 年，赤陶土，32 厘米×23 厘米，秘鲁利马拉斐尔·拉尔科·埃雷拉考古博物馆（左下）

又有气势，艺术与信仰携手并进。

南美洲印第安人精通种种技艺，继查文文化之后诞生在秘鲁的帕拉卡斯文化，为我们提供了不少相当美丽的织造物。这些织造物上通常绣着武士、舞蹈者等各种人物的图案。从保存良好的鸟形人披布（图 9-13）上，可以看到当时手工艺人高超的技艺。在深蓝色织物上，刺绣着排列组合精巧的鸟形人图案。这些鸟形人，造型新颖工整，色彩温暖沉着，与织物底色形成美妙的呼应，充分发挥了装饰的功能，使整个披布呈现出迷人的艺术效果。

从 200 年到 700 年这段时间，莫奇卡文化盛行在秘鲁北岸一带，产生在这里的工艺美术品，不同于《雷蒙迪雕板》或鸟形人披布，用写实性的形象取代了抽象化的图案。一件彩陶器皿（图 9-14），把人物头像塑造得栩栩如生。当地工匠捕捉真人面部特征的本领，在南美洲其他文化中难以找到对手。这类彩陶头像，证明了写实性的造型能力并非只是同时的罗马帝国雕塑家独有的能力。

玻利维亚的蒂亚瓦纳科，在古代是举行宗教仪式的重要场所，其遗址上有一座著名的太阳门保存了下来，让今人能感受到当时蒂亚瓦纳科帝国人建筑的艺术水平和特点。太阳门（图 9-15）为石造建筑，高三米，形制极其单纯，厚实的形体，雄浑有力，与其神圣的功能相符。门楣上的装饰浮雕，具有明显的图案化倾向，同《雷蒙迪雕板》类似。浮雕中央的形象也是持杖神。他的形体远远大于众多陪衬的形象，呈严格的正面状，他的大头散发着光芒，这些处理全为了体现这位神的威严和力量。这类神像，反复出现在蒂亚瓦纳科的美术中，其重要意义不言而喻。

阿兹特克帝国屹立在中美洲时，印加帝国也在南美洲称雄了。从 13 世纪 30 年代到 14 世纪 30 年代，印加人在百年间创造出高度繁荣的文明，令闯入的西班牙人羡慕不已。

有如古罗马人，印加人特别擅长城市规划和城市建筑。在秘鲁的乌鲁班巴河流域最北端，在人迹罕至的高山峭壁间，留存着印加人最壮观的石造建筑群遗址马丘比丘城堡。这处印加帝国统治者的私产，巧妙地把实用功能融入自然环境，使整个建筑群具有了浑然天成的效果，无疑是南美洲建筑艺术的瑰宝（彩图 15）。

### 第三节 北美洲美术

同中美洲和南美洲相比，北美洲（今日的加拿大和美国）古代的美术似乎略逊一筹，不过仍有值得了解的地方。在这片一万多年前就有了自身文化的古老土地上，一直没有出现类似阿兹特克或印加那样的帝国。不同的印第安人部落，长期散居在不同地区，处于或游猎或农耕的状态，文明程度有高有低。

生活在寒冷的阿拉斯加地区的爱斯基摩人，算得上北美洲最早的美术创造者。在霍普角伊皮尤塔古文化遗址发现的工具和葬器中，有一件海象牙制成的葬用面具（图 9-16）。在当地，很容易获得海象牙，就地取材，是古代人制作美术品和日用品（两者往往是一体）时的惯例。这个带有装饰美感的面具，由九部分组成，与人或动物的面部相对应，反映了古老美洲文化中流行的变形观念。爱斯基摩人很少制作大型的物品，这同他们居无定所的生活方式分不开。

从北方的阿拉斯加乘飞机来到东南方的俄亥俄州，从空中可以看到一个巨大的土丘，像蛇一样蜿蜒爬在大地上，这就是著名的拟形土丘“巨蛇墩”（图 9-17）。密西西比河一带，有不少印第安人修筑的土丘，“巨蛇墩”是其中保存得最完好的一处，它长 366 米，宽 6 米，高 1.5 米。从空中俯视，此处土丘显得动感十足，很像正在快速爬行的大蛇。这个人工筑成的土丘，像许多土丘一样是墓地或神庙，还是因哈雷慧星出现而建，迄今尚无定论，不过它的规模之大，决非少数人能为，只有动用大批劳力，齐心协力，才能完成，显然少不了重要的意义和目的。

从这样的土丘里，发现了不少小型的物品，颈饰（图 9-18）是其中一种颇有特色的工艺美术品。它用刻线的方式，清晰地再现了一个战士杀人的情景。整个图像，简单明确，毫无多余的细节。此类物品，一般认为是献给死者的礼物，助其平安抵达另一世界。

绘画在北美洲美术中也有一席之地。生活在北美洲西南部的印第安人，创造出盛行长久的阿纳萨齐文化。男人议事室是



图 9-15 太阳门，500～700 年，石，高 3 米，玻利维亚蒂亚瓦纳科

图 9-16 葬用面具，约 100 年，象牙，宽 24 厘米，纽约美国自然史博物馆

图 9-17 巨蛇墩，约 1070 年，长 366 米，宽 6 米，高 1.5 米，美国俄亥俄州



图 9-18 颈饰，约 1250~1300 年，宽 10 厘米，美国史密森学会



图 9-19 男人议事室壁画（局部），15 世纪末叶至 16 世纪初叶，美国圣菲新墨西哥州博物馆

阿纳萨齐人精神生活的重要场所，从 14 世纪到 15 世纪，在男人议事室内墙壁上描绘与农业丰收有关的想象性形象，成为阿纳萨齐人喜爱的美术活动。一幅男人议事室壁画的局部（图 9-19），提供了认识此类绘画的直观材料。在色彩沉着的背景上，用简练线条勾勒的人和飞禽的形象，被涂上了强烈对比的黑白两色，从而显得格外醒目。直立着的人物代表“闪电人”，他与另一侧的飞鹰和游鱼相呼应，成为这部分画面的主体，与此同时，还有种子、闪电、彩虹点缀其间。绘画的目的在于祈望雨季带来农业丰收。

思考题：

- 1. 中美洲美术有哪些重要的表现？
- 2. 南美洲美术产生了什么突出的成果？
- 3. 北美洲美术有什么主要的成就？
- 4. 古代美洲美术与其他非欧地区古代美术有哪些主要的共同点？
- 5. 如何看待亨利·穆尔借鉴玛雅雕塑艺术这件事？

课堂讨论：

- 1. 造成古代美洲美术如此丰富多彩的原因何在？



## 第十章 伊斯兰教世界美术

伊斯兰教，与佛教、基督教并列，是世界三大宗教之一。伊斯兰的兴起要晚于佛教和基督教，7世纪初，穆罕默德在麦加宣布获得真主安拉的启示，开始以“先知”身份，在游牧的阿拉伯人中传播伊斯兰教。伊斯兰教以真主安拉为唯一神，视其为宇宙万物的创造者和主宰者。经过艰苦斗争，穆罕默德在阿拉伯半岛上建立起政教合一的社会，使之成为推动伊斯兰教进一步发展壮大的基地。此后，穆罕默德的后继者发动了一场又一场圣战，使伊斯兰教迅速传播到北非、西欧和中亚等地，成为一个世界性宗教。在其传播过程中，为之服务的伊斯兰教美术也随之出现在伊斯兰教世界，形成一个有别其他宗教美术的迷人景观。

信仰伊斯兰教的穆斯林，一如基督教信徒，需要有自身从事集体宗教活动的场所，建造清真寺便成为穆斯林最为重要的美术活动。阿拉伯的穆斯林占领耶路撒冷后，于7世纪末，在东耶路撒冷原犹太教徒的所罗门圣殿旧址上，建立起象征伊斯兰教光荣的圣石圆顶寺（彩图 16）。圣石圆顶寺亦称奥马尔清真寺，它不仅是伊斯兰教世界最著名的早期建筑物，而且是全体穆斯林心目中的圣地。位于这座清真寺内部的一块蓝色岩石，是传说中在此竖起天梯，让穆罕默德“登霄”，遨游七重天，朝见真主的基石。因此它具有同麦加克尔白黑石一样神圣的价值。

圣石圆顶寺布局属集中式，平面呈八面形。其整体设计和细部处理，均显示出借鉴拜占庭建筑和波斯建筑的特点。大胆吸收利用异族异教文化因素，对伊斯兰教建筑的发展，起着不容置疑的积极作用。在棱角分明的下白上蓝的八面体大堂之上，显现着饱满的巨大金色圆顶，美妙的对比之中，一股神圣庄严的气势撒播在天地间。外壁和内壁精巧的装饰纹样与和谐



图 10-1 大马士革大清真寺，8 世纪初叶，叙利亚大马士革



图 10-2 萨迈拉大清真寺，847～852 年，伊拉克萨迈拉

绚丽色彩组合，为视觉提供着美不胜收的愉悦。

伊斯兰教世界另一座著名的早期建筑物，是倭马亚王朝定都大马士革后在那里修建的大清真寺（图 10-1）。这座大清真寺利用了原有的拜占庭教堂地基，哈里发瓦利德拆除了围墙内的建筑，利用罗马和早期基督教建筑的各种材料，重建起伊斯兰教的建筑物。在长方形的围墙内，三面为连拱廊，一面为礼拜堂，中央是庭院。上方覆盖着圆顶的礼拜堂，坐落在整个清真寺的南面，显然这是考虑到伊斯兰教的需求，因为穆斯林做礼拜时要面南朝向圣地麦加，但礼拜堂的入口立面和内部装饰仍然利用了罗马和拜占庭建筑的因素。借鉴、融合、创新的精神鲜明地体现在这座大清真寺上，它独特的伊斯兰教建筑因素，如圣龛、讲道坛、光塔等，成为后来伊斯兰教建筑的主要标志，有众多的模仿者。从里到外，大马士革大清真寺布满了华贵的马赛克贴面，显得极为富丽堂皇。尽管历经灾难，多次受损；可它依然在伊斯兰教世界闪耀着神圣的光芒。

伊斯兰教进一步的传播，为它赢得了更广泛的信徒，建造更多的清真寺，供穆斯林聚礼，成为伊斯兰教地区最重要的建筑任务。阿拔斯王朝的统治者，在底格里斯河岸边建造的萨迈拉大清真寺（图 10-2），就是在这样的背景下出现的。这座世界上规模最大的清真寺，主体部分大多损毁，看起来已是一派残垣断壁的凄凉景象。从现存遗迹上，可以辨认出萨迈拉清真寺主体的基本布局。与大马士革大清真寺一样，四周的围墙内有巨大的庭院。围墙南端是朝向麦加的礼拜墙，礼拜墙有凹进的圣龛。与礼拜墙相连的多柱礼拜堂宽达 160 米，显然能容纳大批穆斯林。围墙之外，矗立着高大的光塔。这座大清真寺是由哈里发穆塔瓦基尔在 9 世纪中叶开始修建的。由于主体礼拜堂为砖木结构，没能保存下来，留存最完好的只有北侧螺旋形的光塔。这个颇显孤单的光塔，造型别致，由下往上，依螺旋状逐层收缩，加强着明显的上升之势，既壮观又生动。光塔



图 10-3 复叶形拱券（圣龛开间），约 961~966 年，西班牙科尔多瓦大清真寺

图 10-4 圣龛前方圆顶，约 961~966 年，马赛克镶嵌，西班牙科尔多瓦大清真寺

内，有螺旋形阶梯直达顶部。从处理方式上，它令人想到古代两河流域的塔庙，但它横空出世的效果，远非塔庙能及，或许更近似巴别塔的理想。一眼望去，顿生景仰之感，这大约正是建造它的穆斯林希望产生的效果。

以不可阻挡之势，由阿拉伯半岛一直向外扩张的穆斯林，不单把清真寺带到了近东，而且也让它出现在西欧。倭马亚王朝阿卡杜勒—拉赫曼一世，逃脱了阿拔斯王朝的杀戮，在西班牙建立起一个伊斯兰教的小王朝。在这块本不属于穆斯林的基督教国度里，倭马亚王朝的继承者让伊斯兰教文化在科尔多瓦兴旺发达，也使这个地区成为当时与阿拔斯王朝文化相匹敌的伊斯兰教文化重镇。

从 8 世纪开始建造的科尔多瓦大清真寺，是这个伊斯兰教文化重镇最为光彩夺目的建筑明珠。经过多次扩建，到 10 世纪，它已远远超过初建时的规模，成为西方世界最大的清真寺。虽有多人经手，这座建筑物仍然惊人地保持着艺术风格完整统一。科尔多瓦大清真寺最令人赞叹的地方是它的多柱式礼拜堂（彩图 17）。空间超过任何一座基督教教堂的礼拜堂内，立着数不清的墩和柱，支撑起独特的双层马蹄形拱券。采用新颖别致的双层马蹄形拱券，缘于堂内大量柱子多就地取材，使用了原有罗马和早期基督教建筑的现成材料，这些旧柱子大多长度有限，难以保证内部空间有足够的高度。为此，建筑师别出心裁，创造出这种双层马蹄拱券来加高顶部，从下方支柱上部升起的第二层拱券托起了木结构顶部。密林般的一排排立柱，加上红白相间的彩色马蹄形拱券，创造出一个如梦似幻的神奇世界。大清真寺圣龛前的复叶形拱券（图 10-3）和圣龛前的圆顶（图 10-4），精妙之处不亚于多柱式礼拜堂，带有拜占





图 10-5 石狮泉庭院，1354~1391 年，西班牙格拉纳达阿尔罕布拉宫



图 10-6 阿文塞拉赫斯厅星形穹隆，1354~1391 年，西班牙格拉纳达阿尔罕布拉宫

庭美术特色华丽马赛克装饰，以及大胆的外露拱肋，共同形成无比美妙的彩色抽象图案，强化着这座伊斯兰教建筑物超凡脱俗的神圣感。

1230 年，阿拉伯的穆斯林定都西班牙的格拉纳达，建立起持续到 15 世纪末的奈斯尔王朝。从此，格拉纳达成为继科尔多瓦之后又一处西方伊斯兰教文化的兴盛之地。奈斯尔王朝统治者在这里建造了著名的阿尔罕布拉宫，阿尔罕布拉宫意思是“红宫”，穆斯林这么称呼它，原因在于其墙壁和塔楼选用了玫瑰红色的石材。这座庞大的建筑物，有别于前述那些清真寺，是供王室享用的世俗建筑。现存的两处宫殿，依旧能让人窥到那种《天方夜谭》似的情景。狮宫的建造，可谓极尽华贵之能事。其中的石狮泉庭院（图 10-5）等一系列建筑物，均反映了西班牙穆斯林建筑师为满足苏丹穆罕默德五世等人欲求，竭尽全力施展高超的设计才能，让冰冷的石造建筑幻化为诗意盎然的人间仙境。

石狮泉庭院是狮宫的主体，呈长方形，中央是由群狮环绕的一座喷泉，周围有双层楼厅，底层一圈柱廊由细柱支撑起形状美妙的拱券。当年庭院内、水道之间种植着花草树木，不由令人想到东方乐园。一些供餐饮和表演用的厅堂与此处庭院相通，其中就有供音乐演出的阿文塞拉赫斯厅。一如与之相对的两姊妹厅，阿文塞拉赫斯厅的星形穹隆极其瑰丽神奇，令人有鬼斧神工之感。由内角拱支撑、并被八对窗户穿透的星形穹隆，立在八角形鼓座之上。极其精巧复杂的装饰遍布穹隆内壁，数千拱挂落，有如蜂窝状钟乳石，高悬在空中，光照之下，视觉效果美妙无比，令人有置身天国之感（图 10-6）。由科尔多瓦大清真寺开始的“摩尔人风格”，在阿尔罕布拉宫达到极致，并对此后的西班牙美术产生着影响。

出现在伊朗的伊斯法罕大清真寺，从 11 世纪到 17 世纪，



经过漫长的修建和改造，成为亚洲伊斯兰教世界一处令人印象深刻的宗教建筑。这座清真寺布局严整均衡，四个三面封闭、一面敞开、顶部为穹隆状的“伊万”厅，环抱着方方正正的庭院，它们的开口均朝向这个内部的庭院。带有朝拜墙的“伊万”厅，最为高大，一目了然地向穆斯林显示出礼拜的方向。圣龛所在之室，上覆圆顶。此种四“伊万”厅加圆顶的形制，成为伊朗清真寺建筑的范本（图 10-7）。与不少伊斯兰教清真寺一样，以纯净的蓝色调为主的精美外部装饰贴面，也是形成伊斯法罕清真寺美感不可或缺的因素。

同样美妙的装饰，也出现在伊斯法罕的伊玛米经学院。产生在 11 世纪的这种伊斯兰教学术和教育机构，获得统治阶层和富人阶层的热诚赞助，能够精心装点自身。这所经学院的一个圣龛，把伊朗穆斯林精美绝伦的建筑装饰技艺充分地展示出来，用彩色釉马赛克拼镶在壁面，形成以美丽的蓝色为主调的高大圣龛，端庄高雅的库法书体书写的《古兰经》经文，变化多端的阿拉伯纹样，相互配合，彼此照应，构成无比和谐、无比精致的整体装饰美感，神圣的意味就融会在美妙的形式中（图 10-8）。

伊斯兰教世界，在阿拔斯王朝的黄金岁月后，迎来了地跨亚、非、欧三大洲的奥斯曼帝国。信奉伊斯兰教的土耳其人，也把精力放在宗教建筑上，希望借助光辉的美术成就显示自身的伟大，他们不仅把拜占庭帝国的圣索菲亚教堂改造成清真寺，而且大力创造自身可与之抗衡的清真寺。雄心勃勃的土耳其苏丹苏里曼一世，在位期间（1520 年至 1566 年），热心扶植美术，实施了不少宏大的建筑项目。其子谢里姆二世，继承父王遗风，任命奥斯曼帝国建筑师伟大者锡南（Sinan, the

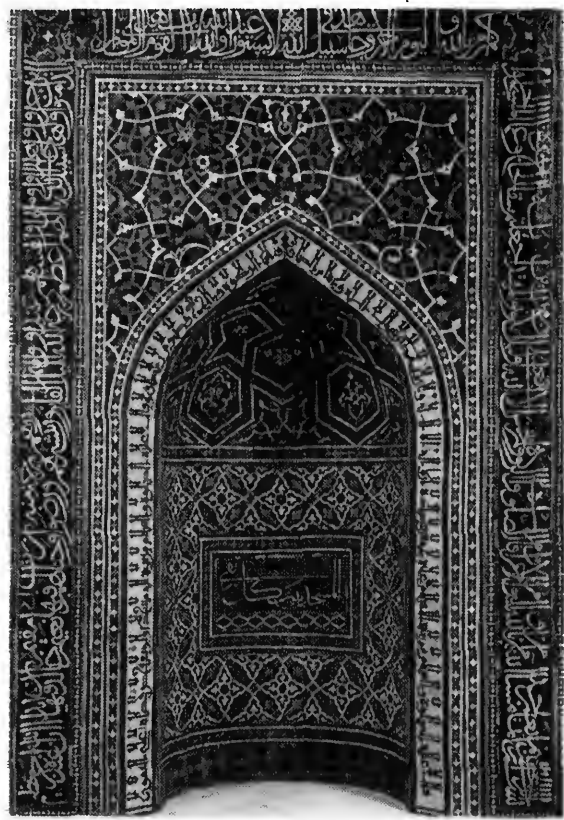


图 10-7 伊斯法罕大清真寺，11 世纪至 17 世纪，伊朗伊斯法罕

图 10-8 伊玛米经学院圣龛，约 1354 年，马赛克镶嵌，343 厘米×105 厘米，纽约大都会艺术博物馆

图 10-9 谢里姆二世清真寺, 1568  
~1575 年, 土耳其埃迪尔内



Great, 约 1491~1588 年), 为当时的帝国都城埃迪尔内设计了谢里姆二世清真寺(图 10-9)。这座清真寺建成后, 成为与伊斯坦布尔圣索菲亚教堂媲美的伊斯兰教建筑。锡南是皈依伊斯兰教的希腊人, 47 岁时成为“帝国建筑师”, 承担了大量奥斯曼帝国的建筑任务。他的抱负和自豪, 被其传记作者记录如下: “基督教徒中那伙自居建筑师的人说, 伊斯兰教世界并无能与圣索菲亚教堂圆顶比肩的圆顶, 他们宣称穆斯林建筑师无法建造如此巨大的圆顶。蒙真主保佑和苏丹谢里姆支持, 我在这座清真寺上立起了比圣索菲亚教堂圆顶更高大的圆顶。”

谢里姆二世清真寺, 是一座集中式宗教建筑。礼拜堂前有一个比例与之相等的庭院, 两者共同组成清真寺的主体。与礼拜堂相邻, 还有诵经室、墓园、经学院。圆与方的恰当组合, 贯穿在整个清真寺建筑布局中, 使它显得既和谐又生动。礼拜堂的大圆顶由八根高大石柱托起, 大厅四角各有一个半圆顶, 它们比例恰当地配合着正中的大圆顶, 共同决定着礼拜堂内部的巨大空间。深深退缩的半圆室状圣龛, 让光线从三面的高窗照射进来, 使内部彩色瓷砖贴面闪耀着夺目的绚丽光彩。从外眺望, 清真寺的巨大圆顶覆盖在礼拜堂上, 四边配衬着四个插入蓝天的细长光塔, 给人留下了独特的神圣宏伟的感觉。

这座建筑, 一如锡南以前设计的苏莱曼一世清真寺, 同样吸收了拜占庭建筑许多有价值的因素, 让它们活在适应穆斯林要求的新建筑中。有借鉴, 有创造, 正是它的长处, 难怪它被视为锡南建筑艺术的精粹和奥斯曼帝国建筑的顶峰。

伴随穆斯林入侵和统治而来的, 是伊斯兰教在印度的发展。到了莫卧儿帝国时期(1526~1858 年), 印度的伊斯兰教文化达到鼎盛期, 许多著名的宏大建筑出现了, 其中最光彩照



人的是泰姬陵（彩图 18）。与印度教和佛教的信徒不同，穆斯林素有建造纪念性陵墓的传统。受此传统影响，莫卧儿帝国皇帝沙·贾汉，于 17 世纪上半叶，为纪念夭亡的皇后，在阿格拉修建了规模宏大的泰姬陵。伊斯兰教世界，从未见过为心爱的女人修建过这样美丽壮观的陵墓。

泰姬陵的设计，吸收了此前印度的穆斯林陵墓建筑的经验，获得更加理想的效果。整个泰姬陵布局呈长方形，主体的陵墓居于中轴线末端，在方形台基上，筑起八面体的陵墓，高大饱满的圆顶耸立于陵墓之上。台基四角挺立着四个稳重的光塔，卫护着中央宏大的圆顶陵墓，显得十分和谐对称。陵堂四面，正中开启着“伊万”式门厅，丰富了主体建筑的形和光影变化。陵墓前方的大花园，被十字形水道一分为四，形成布局匀称均衡的四分花园，在每个方正的等大花园中，错落有致地种着植物，夹在丝柏间的长长水道，象征着天园里的河流。

泰姬陵整体的魅力，不单靠构图的精妙，而且靠材料的华贵和色彩的美妙。阳光之下，这个高度和谐的、通体洁白的云石建筑，与水中倒影相呼应，益发显得圣洁神奇，给人留下人间仙境之感。面对泰姬陵，会想到当年目击建造过程的一位史家的说法：“光塔有如登天梯，花园好似天园”。在它的创造者心目中，泰姬陵并不仅仅为了纪念亡故的皇后，它更象征着天园里的神之宝座。

伊斯兰教禁止崇拜偶像，其严厉的态度胜过其他一神宗教。以物配主被视为不可饶恕的罪恶，这种看法深深影响着伊斯兰教美术。在众多清真寺里，没有基督教教堂中那样丰富多彩的以人物为主的绘画和雕塑，它精美绝伦的装饰是由抽象性的阿拉伯式纹样和个别样式化植物图形构成的，其中往往含有象征意义。没有穆斯林美术家胆敢效仿真主进行创造，因为“描摹真主造物的人，在世界末日将受到最为严厉的惩罚”。以塑造人物形象为能事的绘画和雕塑，能在基督教世界繁荣兴旺，却无法在伊斯兰教世界获得大发展。夸张地说，谈伊斯兰教美术，如果篇幅有限，仅谈其辉煌的建筑就够了。话说回来，尽管受到苛刻的教规管束，在伊斯兰教长远的发展过程中，依然留下少许造型艺术的活动空间，有过个别人物绘画兴盛的时刻。

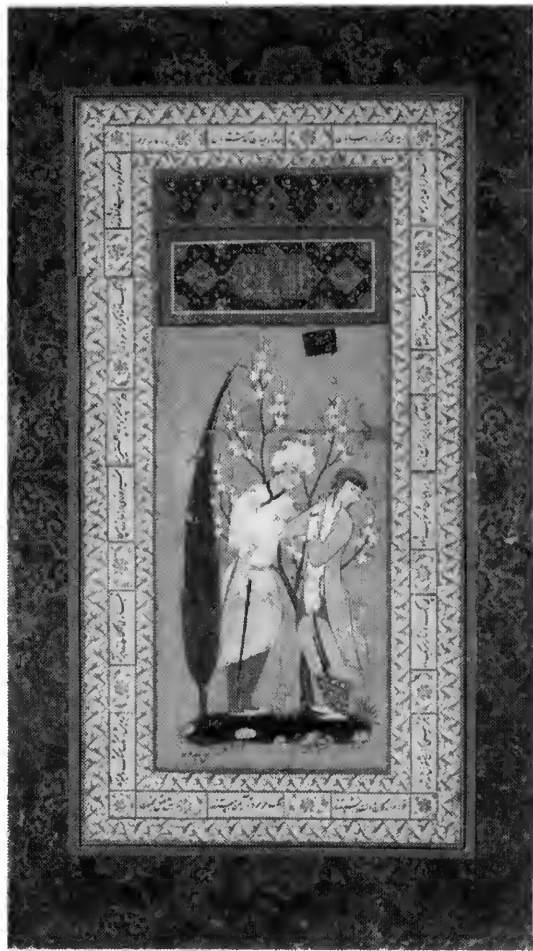
在耶路撒冷的圣石圆顶寺内，有倭马亚王朝最精美的镶嵌画，图 10-10 就是极具说服力的一个样品，它的主体装饰图案是瓶子，西方人称之为“圣餐杯”。整个抽象化的图形呈现出工整对称的特点，从镶嵌技艺和艺术趣味上，明显能感到拜占庭镶嵌画的影响，在当时的伊斯兰教世界，有不少工匠都来自



图 10-10 镶嵌装饰细部，691~692 年，马赛克镶嵌，耶路撒冷圣石圆顶寺

图 10-11 巴赫拉姆·丘宾纳与胡斯劳·帕尔维茨之战，约 1540 年，细密画，40 厘米×26 厘米，爱丁堡苏格兰皇家美术馆

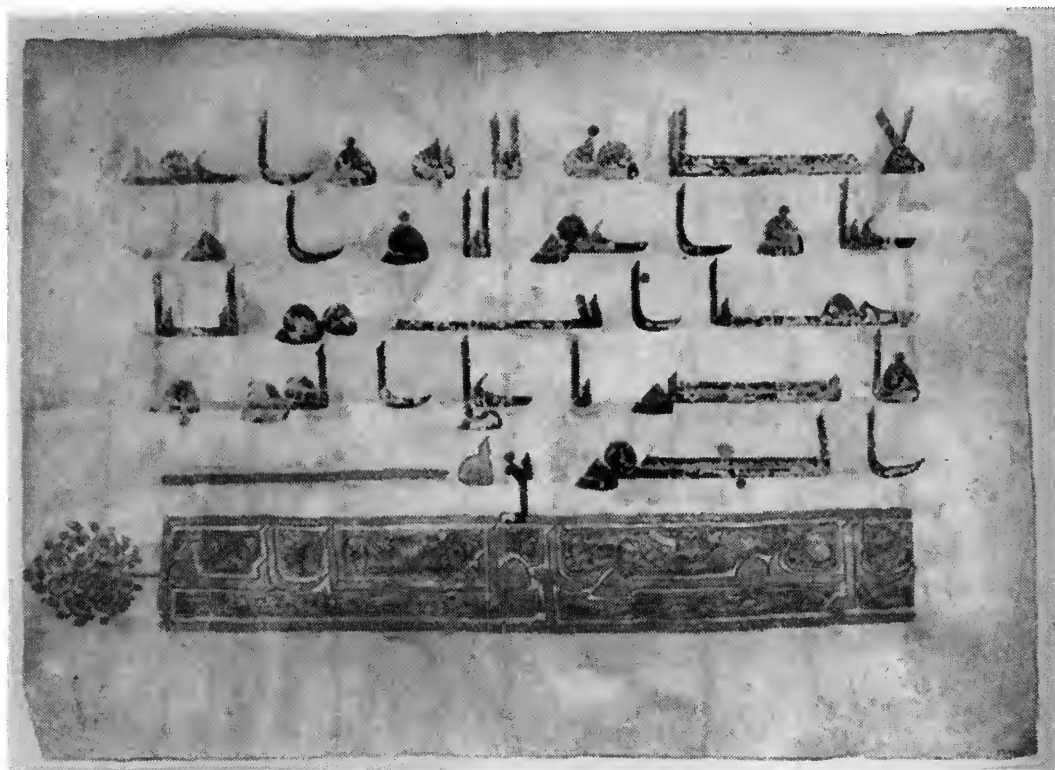
图 10-12 穆罕默迪：情人，约 1575 年，细密画，高 22 厘米，美国波士顿美术馆



东罗马帝国，出现这种情况并不奇怪。金色的底子，一如很多拜占庭教堂里的镶嵌画，只不过上面的图形并非基督、皇帝、使徒、侍从之类的人物，而是抽象化的瓶子。圆形、方形、三角形、多角形和莨苕叶纹等相互配合，组成丰富而又和谐的图案，蓝、红、绿、白的材料本色，使这个图案显得多姿多彩，与金色的底子协调地构成华美的视觉效果。

16 世纪初，诞生在波斯的苏非王朝（1502～1736 年），是伊斯兰教世界里颇为强盛的什叶派王朝。在这个王朝统治下，伊斯兰教世界的绘画获得了大发展。苏非王朝的绘画，题材广泛，既有宗教的、历史的，也有神话的、文学的。

苏非王朝创始人伊斯迈尔一世的后继者塔赫马斯普一世，虽然不是有为之君，但在赞助文艺方面颇为热心，某种程度上，类似宋徽宗赵佶。在他的大力扶植下，不少波斯名著有了漂亮的插图。《巴赫拉姆·丘宾纳与胡斯劳·帕尔维茨之战》（图 10-11），就是为波斯最伟大的浪漫诗人内扎米名作《五卷诗》创作的插图，画家在不大的幅面内，精心地安排了对立双方恶战的情景，杂乱之中不乏均衡之感。工细的线条，勾勒出生动自然而又略带程式化的人物和动物的形象。鲜艳的平涂冷暖色与外处闪光的金色，使整个画面显得益发富丽典雅。与这幅人物众多、场面宏大的小画相比，塔赫马斯普一世的宫廷画师穆罕默迪（Muhammadi）创作的一幅更小的细密画《情人》（图 10-12）要单纯多了，在明快的金色背景上，在一株花满枝头的树边，一对可爱的青年男女沉醉在两情相悦的境界中，流畅的线条、鲜丽的色彩恰当地衬托着爱恋的情景。这样富于装饰美感的画



显然满足着穆斯林的尘世欲求，愉悦着欣赏者的心与目。

在排斥表现人物的绘画和雕塑之际，穆斯林视抽象性的书法为重要的美术形态。宣扬教义，装饰寺院，都离不开书法。穆斯林希望让《古兰经》变成形式美妙的艺术品，以便更有力地体现神圣的意义，正如古老的阿拉伯格言所述：“书写之纯，即为灵魂之纯”。

产生在阿拉伯书法重镇库法城的装饰性书体，被称为“库法体”。库法体棱角分明、方正挺拔、严整规范，刚强有力，在建筑装饰上得到广泛应用，也在经文抄写上得到充分发挥。现藏都柏林贝蒂图书馆与东方美术馆的一页《古兰经》抄本（图 10-13），提供了认识这种书法艺术的机会。在羊皮纸上，以每一行的平行底线为基础，全部富于金石味的文字书写得井然有序，严格之中不乏生动的变化。为便于诵读，抄本写手还在文字上下做出红色或黄色的记号，这也给库法书体增添了别样的情趣。装饰性的图案，一如在绘画中那样，发挥着烘托整体美感的作用。

产生于倭马亚王朝的标准的库法书体，在阿拔斯王朝有了变体，装饰的倾向更加突出。接下来出现在日常生活中的纳斯希书体，具有十分生动优美的特色，借助伊斯兰教世界盛行的写经风气，从 10 世纪起，众多书家把这种书体推向了高峰。这里刊登的一页《古兰经》（图 10-14），充分显示了这种自然流畅的书体与阿拉伯式纹样相互配合形成的极为灵活美妙的效果。

奥斯曼帝国时期，受苏莱曼一世青睐的图格拉花押书体，成为官方文件应用的签押书体，（图 10-15）就是这种书体的美妙范例。苏莱曼一世的妻子在耶路撒冷创办了一所学院，该院的一份文件上签押着这个集书法与装饰于一体的图格拉花押

图 10-13 《古兰经》抄本一页，9 世纪，库法体，24 厘米×33 厘米，纽约大都会艺术博物馆

图 10-14 《古兰经》抄本一页，12 世纪至 14 世纪，纳斯希体，纽约大都会艺术博物馆



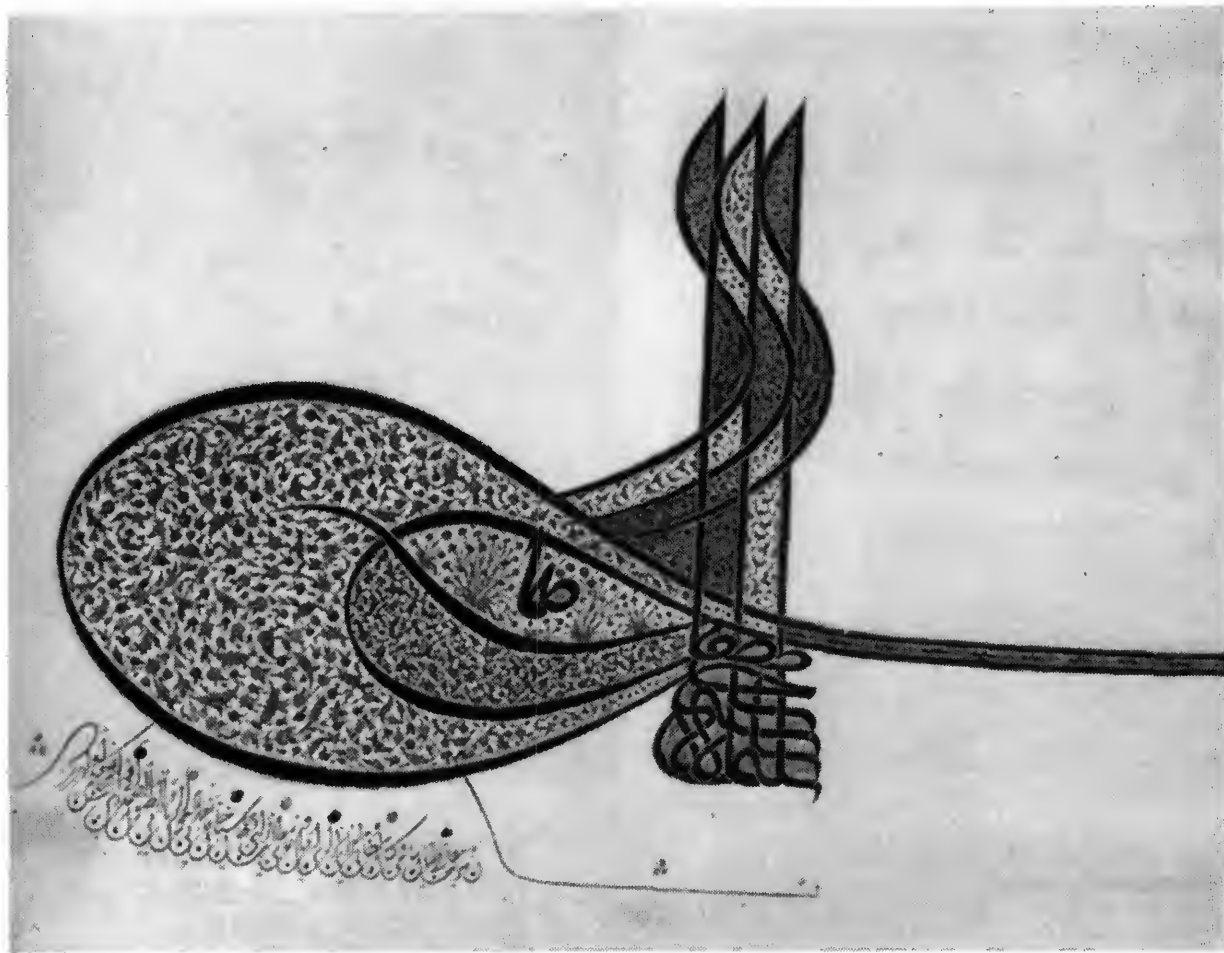


图 10-15 苏莱曼一世花押，约 1555~1560 年，墨、颜色、金，52 厘米×65 厘米，纽约大都会艺术博物馆



图 10-16 玻璃瓶，14 世纪中叶，高 50 厘米，美国史密森学会弗里尔美术馆

字。签押者的名称、封号、官衔等文字与装饰图案，经过精心的变化组合，形成特殊的花押书体。为了获得动人的艺术效果，往往要由专业的书法家和画家合作完成图格拉花押书体的设计。

集实用与审美于一体的各类工艺制品，在穆斯林的生活中心处可见，其中的精品，往往摆脱了实用的价值，成为所有者赏玩的审美对象。14 世纪中叶的一个玻璃瓶（图 10-16），把伊斯兰教世界的玻璃制造水平充分地展示出来。优雅纤秀的玻璃瓶体上，装饰着形状不一的蓝、红、白珐琅和金工图案，使平常的玻璃器显出独特的华贵光彩，用苏卢斯书体（这是源于纳斯希书体的手写书体）书写的文字，以及五瓣花形，都表明了它的尊贵用途，如果不是马木路克王朝统治者赠给拉苏勒王朝统治者的，就是拉苏勒王朝统治者向位于叙利亚的马木路克王朝的作坊定制的。

思考题：

1. 伊斯兰教世界有哪些最著名的清真寺？
2. 清真寺建筑基本特征是什么？
3. 除了清真寺，伊斯兰教世界还有哪些令人难忘的建筑？它们最动人的特点是什么？
4. 同为宗教活动场所，清真寺与基督教教堂在装饰方面有什么重要区别？
5. 伊斯兰教世界书法艺术的主要表现。

课堂讨论：

1. 宗教信仰与伊斯兰教世界美术的关系是怎么样的？

## 第十一章 中世纪欧洲美术

如何划定中世纪，史家的看法不尽一致。大体而言，从5世纪下半叶西罗马帝国灭亡到15世纪文艺复兴登场，这一千年的历史时期可以称为中世纪。在这个漫长的岁月，欧洲社会发生了根本性变化，基督教文明取代了古典文明，封建制取代了奴隶制，新信仰和新政体，携手并进，适应着欧洲大地的需求，开拓出异于希腊罗马的新气象，未来的欧洲民族国家就在中世纪的独特社会、经济、文化土壤里生根发芽。在这个基督教全盛的时期，美术成为信仰的工具，尽全力颂扬上帝的荣光，引导世人寻求永生和拯救。神圣的美术占据着至高无上的地位，世俗的美术只能缩在一隅。中世纪美术分期，有两种流行的方式，一种是把早期基督教美术和拜占庭美术划归前一历史时期，只把早期中世纪美术、罗马式美术和哥特式美术纳入中世纪；另一种是把早期基督教美术和拜占庭美术也纳入中世纪。本书采用了后一种方式。

### 第一节 早期基督教美术与拜占庭美术

耶稣被钉死在十字架上，以及众多信徒遭受的残酷迫害，都无法扑灭在罗马帝国各地燃烧起来的信仰之火。迎合了生活在苦难中的无数民众精神需求的基督教，如有神助，日益兴盛，影响遍及各阶层，最终迫使罗马帝国的统治者承认了它的合法地位，君士坦丁大帝于313年颁布米兰敕令，从法律形式上标志着基督教时代的来临。在此之前，处于非法状态的基督教信徒，只能在地下秘密地开展活动，为埋葬基督徒修建的地下墓室，就是他们从事秘密活动的主要场所。在地下墓室的屋顶和墙面，基督徒描绘了与他们信仰有关的图像，它们是最早的基督教壁画。画在罗马郊外圣彼得与圣马尔塞林努斯地下墓



图 11-1 好牧人与祈祷者，4 世纪，壁画，罗马圣彼得与圣马尔塞林努斯地下墓室



图 11-2 好牧人，约 300 年，云石，高 92 厘米，罗马梵蒂冈博物馆



图 11-3 祈祷者，3 世纪，壁画，罗马普丽西拉墓室

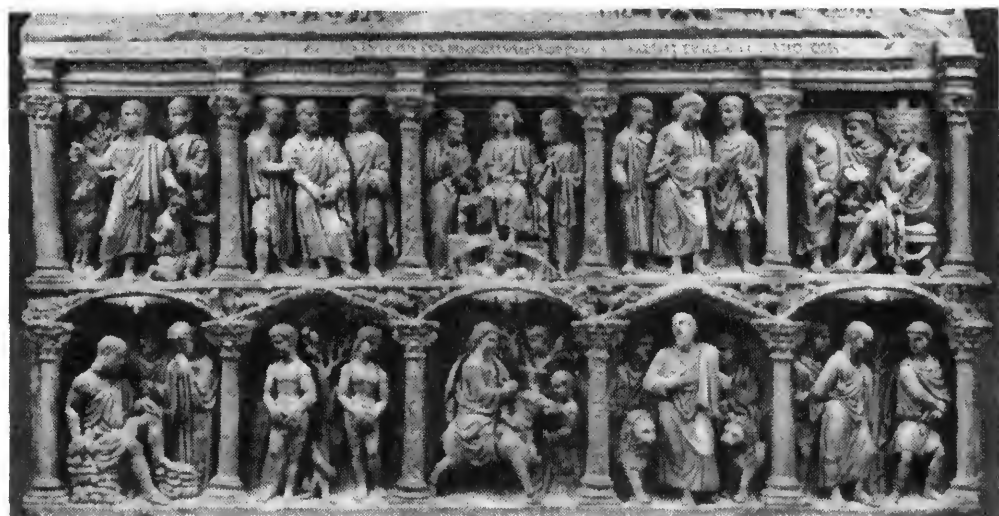


图 11-4 朱里厄斯·巴苏斯石棺，约 359 年，云石，120 厘米×240 厘米，罗马圣彼得教堂神殿历史博物馆

室屋顶上的壁画（图 11-1），显示出早期基督教壁画的特点。基督徒画家在大圆形区域内，用位于中央的小圆形联结起四个半圆形，其形状暗示着十字架。在正中的小圆形内，用源于罗马绘画的轻快画法，画出了一个类似于神话中的牧人形象，实际上，他是基督的化身，《圣经·约翰福音》中基督说的一段话：“我是好牧人，好牧人为羊舍命。”成为这种牧羊人形象大流行的依据。在早期基督教美术中，用牧羊人形象代表基督，用羊象征信徒的作品比比皆是。基督教美术初起时，借用罗马美术资源，传达基督教精神的方式，即“旧瓶装新酒”的做法，是再自然不过的现象。

《好牧人》这件云石雕像（图 11-2）再一次证明着这种“旧瓶装新酒”的现象。从手法到形象，无不显示出罗马美术的品质，基督徒雕塑家以古典式的再现性手法，雕刻出似真的年轻牧人的形象，他与其说接近此后人们熟悉的基督形象，还不如说接近希腊罗马神话人物的形象。

早期基督教壁画中，还有一种常见的形象，这种形象可以在普丽西拉墓室一处半圆壁上见到（图 11-3），直立在画面中央高大的妇女，伸开双臂，向天祈祷，冀求亡灵获救。以这种



标准姿势出现的形象，史称“祈祷者像”。位于她两侧的两组人物，源自古典的传统主题，左边是哲人，右边是母子，但从旧瓶装新酒的角度看，哲人就是传道的基督，母子就是马利亚和小耶稣。

《朱里厄斯·巴苏斯石棺》（图 11-4）是早期基督教雕塑一件重要的作品。大约在 2 世纪中叶，石棺渐渐取代骨灰瓮，成为罗马人的丧葬用品，这同人们开始相信来世有关。这座布满雕饰的云石棺是为皈依了基督教的罗马行政官朱里厄斯·巴苏斯制作的，它上面的题词表明这位官员死于 359 年，估计石棺制作也在这个阶段。石棺正面，由圆柱分割为十个方形区域，上面分别雕刻着《新约》和《旧约》中的十个故事，共同传达出基督教的精神。和谐有序的构图，细致入微的人物塑造，仍然有与《好牧人》相近的地方，显示出一些古典雕塑的遗风。但大头、长身、短腿的一个个人物形象，显然违背了似真的原则，缺少了理想美的形态。高浮雕处理上的装饰化趣味，也透露着脱离古典风范的趋势。雕塑家在每一个场面的处理上，并不想如图拉真纪功柱那样详尽地叙事，而是把精力放在传达《圣经》故事的主旨，让看到这些浮雕人物形象的人，一下子就明白其中的教诲，这就是场景如此单纯明确的原因。

基督教获胜后，信众的礼拜活动可以公开进行了，建造礼拜的公共场所提上了日程，如何让这种建筑适应实际需求成为紧迫的任务。基督教信徒要在教堂内进行大量公共的宗教活动，希腊罗马那种只供安置神像的神庙形制，显然满足不了他们的宗教要求。罗马人当初用于公众世俗事务的一种长方形建筑巴西利卡，内部空间完整开阔，看来更适合举行集体宗教活动，罗马帝国最初的基督教堂就是以巴西利卡为样板建造起来的。但它们全没原样保留下来，位于罗马的城外圣保罗教堂（图 11-5）也如此，它依稀有着当年的影子。屋顶原有的木制横梁不见了，但巴西利卡式的内部空间尚存。宽阔的中堂，以及侧堂、高侧窗、半圆室，这些巴西利卡式教堂的基本成分都在。两排华丽的柯林斯圆柱，分隔开中堂和侧堂，有力地突出教堂的主体。从中可以想见当年信众齐聚，共颂上帝的虔诚景象。

除了巴西利卡式教堂，早期基督教时期，还有另一种受教徒欣赏的建筑，这就是集中式建筑。在罗马城外为君士坦丁大帝之女君士坦丁娜修建的陵庙（图 11-6）是这种建筑的典范，13 世纪中叶它被改为教堂，此后被命名圣科斯坦扎教堂（科斯坦扎为君士坦丁娜的意大利语叫法）。这座教堂平面呈圆形，主体为圆厅，圆厅上覆盖着圆顶，圆厅四周由回廊围绕，12 对组合式柱头的双圆柱把回廊与圆厅隔开，圆厅中央有一处后



图 11-5 城外圣保罗教堂，始建于 385 年、1823 年火灾后重建，罗马



图 11-6 圣科斯坦扎教堂，约 350 年，罗马

加的祭坛。整个建筑内部布满精美的云石和镶嵌画，这更为它和谐精巧的结构增添了迷人的光彩。

拉韦纳，在罗马城丧失了政治上的重要性之后，成为西罗马帝国皇帝主要的驻地。一批建筑应运而生，出现在拉韦纳。洪诺留皇帝的妹妹加拉·普拉奇迪娅，于其摄政期间，在这里建筑了加拉·普拉奇迪娅陵庙，这是一座附属皇家教堂的丧葬礼拜堂，由于相信加拉·普拉奇迪娅及其家人埋葬在此，它就有了陵庙的称谓。不同于圣科斯坦扎教堂，加拉·普拉奇迪娅陵庙代表了另一种集中式教堂形制，即平面呈多边形。这个不大的建筑内，装饰着大量光彩照人的美妙镶嵌画。在壁龛上，两位使徒做着类似古罗马演说家的手势，站立在一个喷泉两侧，喷泉边的两只鸽子，是永生的象征。蓝色的背景和绿色的草地，鲜明地衬托出白色的使徒、喷泉和鸽子，使进入室内的人立即就能被画中的形象吸引，感受它们要传达的精神（图 11-7）。这样夺目的效果，得益于镶嵌画这一绘画品种。用彩色细碎石块装饰建筑表面的做法历史悠久，古罗马人广泛利用这种技艺美化各类建筑，制作生动的图像。基督教的建筑师和画家，创造性地发展了罗马镶嵌画的技艺，利用各种颜色的、不尽规整的或方或长或圆的小石块小玻璃片，嵌在未干的混凝土或泥灰壁面上，共同拼合成完整的图画，一旦壁面干透，镶嵌画就持久不变地留存下来了，这种绘画往往具有工整的装饰风格。

出现在加拉·普拉奇迪娅陵庙西入口半圆壁上的《好牧人》（图 11-8），能让人更加清晰地感受到拉韦纳镶嵌画的特色和魅力。整个画面单纯明确，基督的化身好牧人坐在正中央，姿势自然而优美，目光投向左方，伸出的手触摸着右方的一只



羊，形象地显示出关爱基督徒的精神。身上的紫袍，把他与世间和天国的帝王联系起来。羊群对称地排列在好牧人两侧，精巧的组合中依然关注着它们真实自然的状态，并不仅仅是概念化的象征图形，从而与基督生动的形象和谐地存在于色调清新淡雅的自然环境中。正如牧人和羊都具有象征性，自然环境里也有象征，基督坐在坚固的岩石上，这岩石其实意味着基督的门徒圣彼得，罗马教会就是由他创立的。

图 11-7 加拉·普拉奇迪亚陵庙内景，约 425~426 年，意大利拉韦纳

图 11-8 好牧人；约 425~426 年，镶嵌画，意大利拉韦纳加拉·普拉奇迪亚陵庙

395 年，狄奥多西大帝逝世，罗马帝国明确分裂为东西两个帝国，以君士坦丁堡为中心的东罗马帝国，即拜占庭帝国，成为一个延续了千余年的重要文明现象，讲希腊语的基督教东正教发展成帝国主要的宗教组织，王权与神权统一由皇帝掌控。拜占庭的美术就在其独特的社会形态和兴旺发达的经济文化环境中生长起来，形成自身极具特色的面目。早期基督教美术中非再现性的倾向、东方美术的因素、希腊的传统，交融在一起，让拜占庭的建筑和绘画大放异彩。

查士丁尼在位期间，积极支持美术活动，造就了拜占庭美术繁荣昌盛的黄金岁月。由于拉韦纳优越的地理位置，这位皇帝把它作为帝国在意大利的中心，一系列的美术事业因他的倡导在拉韦纳火热地开展起来。圣维塔莱教堂（图 11-9）是查士丁尼治下拉韦纳修建的最重要的教堂。它采用了在拜占庭帝国受欢迎的集中式教堂形制，平面为八面体状，西边有一横长前廊。在内部，环绕着圆形中堂的八根巨柱支撑起八个圆拱，它们托起的圆顶就覆盖在圆形中堂之上。选择紧凑的集中式教堂形制，同东正教追求信众亲密无间的想法密不可分。

圣维塔莱教堂内部装饰极为华美，大量的镶嵌壁画令人目不暇接，最著名的当数位于半圆室南北壁面上的一对镶嵌画，它们分别表现查士丁尼皇帝和狄奥多拉皇后在侍从们伴随下来到这座教堂的情景，实际上他们并没参加由马克西米阿努斯大主教主持的献堂典礼。两幅镶嵌画幅面相等，构图也一致，选





图 11-9 圣维塔莱教堂，540～547 年，意大利拉韦纳



图 11-10 圣阿波利纳雷教堂，533～549 年，意大利拉韦纳

择一幅完全可以说明两者，这里就以《查士丁尼皇帝与侍从》（彩图 19）为例。画面上，一排人并列站在一起，垂直的线条，严格控制着他们的形体。他们的面孔、他们的动作，全如同用一个模子制成的，要区别他们，只有靠外在的服装道具等因素。立在正中、穿紫袍、戴皇冠，脑后有光环的是查士丁尼皇帝，画家尽力把他塑造成基督，这正反映了拜占庭帝国皇帝集政教权力于一身的历史现实。右起第三人，就是负责建造维塔莱教堂的马克西米阿努斯大主教。这些由各色石块玻璃块拼合在一起的形象，不再如百年前的拉韦纳镶嵌画《好牧人》那样追求自然生动的效果，画家不再模仿自然，而是借助平面化、装饰化、抽象化的语言，营造纪念碑一样庄严神圣的视觉效果。不仅人物严整的直线状脱离实际，金色的背景也脱离实际，拜占庭的镶嵌画家喜欢大面积运用金色，让华丽的光彩把人引向超越的神圣境界。为了创造这种炫目的金色背景，创作者利用了夹在玻璃片里的金箔，以求获得永久闪光的金色。

与圣维塔莱教堂同期建筑的克拉塞圣阿波利纳雷教堂（图 11-10），是拉韦纳另一座著名的拜占庭建筑。它位于拉韦纳郊外一处名为克拉塞的海港，因此有了现今的称谓。许多教堂的名称都有类似的情况，前文提及的城外圣保罗教堂也是如此。像城外圣保罗教堂一样，这座教堂也属于巴西利卡式教堂，内部由列柱分隔为三个区域，居间的中堂高大宽敞，左右两边为较为低矮狭窄的侧堂。东端半圆后堂前为祭坛所在，这是举行宗教仪式的中心。

克拉塞圣阿波利纳雷教堂半圆后堂壁面上的镶嵌画（图 11-11），也是拜占庭镶嵌画的精品。巨大的十字架中央，镶嵌着基督的面孔，它象征了基督显圣容。十字架下，拉韦纳的首位主教圣阿波利纳里斯（即阿波利纳雷）。做出祈祷者像的姿势，直立在草地上。12 只羊对称地站在他两侧，象征着基督



的12门徒。整个庄严的画面，一如圣维塔莱教堂的镶嵌画，纯以平面化的形色构成，只求明确无误地传达宗教的信息。一切的事物，并不据实描绘，而是依照主观的需要，随意处置。古代希腊罗马美术的传统已经失去了吸引力，新的表现手法开始获得基督徒的青睐，它将要在未来的岁月中扩展开来，不仅留在绘画领域，而且会进入雕塑天地。

向信众直截了当地传播基督教精神，是基督教美术至高无上的使命，每一幅教堂里的绘画无不如此。拉韦纳的新阿波利纳雷教堂里的一幅著名的镶嵌画《饼与鱼的奇事》（图11-12），再度证实了基督教画家坚定不移地遵循着这种创作理念。画面极为单纯，排除了一切细枝末节，全力直奔主题。据《新约·约翰福音》第六章记载，众多百姓信服基督，便追随他。逾越节将临，基督派腓力买饼给众人吃，腓力为钱少苦恼。这时有个孩子带着五只麦饼和两条鱼，基督让数千民众坐下，拿起饼和鱼，祝福后，分给大家吃。结果，人人吃饱了，竟然还剩了不少饼。表现这个故事，目的就是宣扬基督的神奇、上帝的伟大，让信徒更坚定地追随基督教。请看画家的处理：基督身穿王者的紫袍，立在人中央，伸出双手，祝福饼和鱼，他身边持着饼和鱼的门徒，将把它们分发给民众。在金黄色背景衬托下，紫袍的基督，白袍的门徒、大大的饼和鱼，极其清晰地展现在进入这座教堂中堂的基督徒面前，让他们一下子就领会到这幅镶嵌画的意义。极度的单纯，成就了这件作品的艺术表现力。

查士丁尼最辉煌的美术事业，并不在拉韦纳，而是在君士坦丁堡。君士坦丁堡是拜占庭帝国的首都，查士丁尼理所当然地要关注它的建设。1532年，骚乱毁坏了君士坦丁堡的圣索

图 11-11 基督显圣容与圣阿波利纳里斯，533~549年，镶嵌画，意大利拉韦纳圣阿波利纳雷教堂

图 11-12 饼与鱼的奇事，约504年，镶嵌画，意大利拉韦纳新圣阿波利纳雷教堂

菲亚教堂（实际意思为圣智教堂）。平息了这场反叛后，查士丁尼决心不惜代价重建这座君士坦丁堡最重要的教堂，他任命了两位学问精深的专家负责此项工程，一位是塔列斯的安提米乌斯（Anthemius of Tralles），另一位是米利都的伊西多鲁斯（Isidorus of Miletus），前者擅长几何学和光学，后者擅长物理学和拱顶建造技术。查士丁尼希望这座教堂充分展示皇权和神权，整个设计和建造就是围绕着这个目标进行的。

圣索菲亚教堂的面貌新颖异常，它结合了以往流行的两种教堂形制，把集中式教堂和巴西利卡教堂的优点巧妙地融会在了一起。教堂总体平面呈长方形，但其核心区域为正方形，中堂就位于其中。立在正方形四角的四个近八米宽的巨大墩柱支撑起帆拱，帆拱托着上方的中央圆顶。正方形区域的東西两端呈半圆形，两个较小的半圆顶就罩在它们上方，与中央圆顶相呼应，并起到平衡中央圆顶侧推力的作用。与万神庙单一的內部封闭空间相比，圣索菲亚教堂内部的空间更丰富。圆顶和半圆顶底部，都开有一圈窗户，它们既使圆顶和半圆顶显得轻盈，仿佛被金环托在空中，又给教堂内部带来了神奇变幻的光影（彩图 20），使高大宽敞的内部空间更加壮丽辉煌。

像不少拜占庭建筑一样，圣索菲亚教堂内部装修也极尽豪华之能事。墩柱与墙壁全以彩色云石板贴面，有黑、白、红、绿多种颜色。圆柱柱身用名贵的斑岩等石材制造，呈暗绿和深红两种颜色，柱头为典型的斗状拜占庭柱头，是用白色云石雕饰成的，再加上处处可见的金底色的镶嵌画，共同形成灿烂辉煌，光华四射的美景。正如当时一位历史学家所述：“无论何时，只要一个人进入这座教堂祈祷，他立刻就会明白，人力不能、技艺也不能，只有上帝的恩泽才能让这件作品如此美妙。他的心灵飞向上帝，喜气洋洋，觉得上帝就在附近，而且十分愿意住在他挑选的这个居所。”

这座令查士丁尼骄傲的教堂（传说他曾为此喊出“所罗门，我胜过了你”），最令人赞叹的贡献在于帆拱技术的运用。为了在正方形空间上架起圆顶，拜占庭的建筑师汲取了东西方的经验，创造性地实现砖石结构建筑的新突破，圣索菲亚教堂的圆顶，有别万神庙圆顶，不是直接落在鼓形座上，而是采用了独特的帆拱，让圆顶从它上面升向空中，完美地解决了正方形空间与圆形天顶的衔接问题。这样一种建筑结构方式，在此后欧洲建筑中发挥着重要的作用，许多著名建筑都利用了它。

查士丁尼黄金时代过后，从 8 世纪初起，基督教世界掀起了一股严重影响美术发展的潮流。反对崇拜圣像的人，受到拜占庭帝国皇帝利奥三世支持。出于政治考虑，这位皇帝在 726





年颁布法令，禁止以往在帝国内盛行的圣像崇拜，把所有圣像逐出教堂和其他公共场所，凡坚持崇拜圣像者，均严惩不贷。这场声势浩大的圣像破坏运动，持续了一百多年，最终于 843 年宣告结束，人们又重新开始崇拜圣像。此次运动，并没能彻底清除拜占庭帝国制作圣像的传统，一旦崇拜圣像的势力获胜，很快就恢复了圣像制作，拜占庭绘画重新焕发出勃勃生机，在不少隐修院和教堂里，都会看到美妙动人的圣像画。

图 11-13 宝座上的圣母子，约 1020 年，镶嵌画，希腊斯蒂里斯圣路加隐修院卡索利孔教堂

图 11-14 万物治理者基督，约 1080~1100 年，镶嵌画，希腊达夫尼隐修院圣母长眠教堂

图 11-15 基督受难图，约 1080~1100 年，镶嵌画，希腊达夫尼隐修院圣母长眠教堂

希腊地区的镶嵌画，如圣路加隐修院教堂的镶嵌画，还有达夫尼隐修院教堂的镶嵌画，分别代表着该地区 11 世纪初和 11 世纪末的圣像画艺术。《宝座上的圣母子》（图 11-13）是半圆室里的一幅镶嵌画。从形式上看，令人想到西奈山圣凯瑟琳隐修院的圣像画《圣母子及圣徒和天使》，圣母抱着小耶稣，端庄地坐在宝座上。不过这幅镶嵌画，放弃了三个多世纪前那幅圣像画的明暗画法，以清晰的轮廓线和单纯的色彩，塑造出平面化的圣母子形象，闪耀着金光的虚拟背景，把蓝衣的圣母衬托得格外醒目，小小的耶稣，显出成人般的严肃，用手做着祝福的姿势。庄严神圣，是画家着力渲染的，这样的圣母子像要变成更富温情的圣母子，还得等上些岁月。

《万物治理者基督》（图 11-14）一改以往那种年轻牧人般的基督形象，成为圣像破坏运动之后流行的基督形象，后世的基督大多是这样满脸胡须、饱经沧桑的男子形象。在这个位于圣母长眠教堂中央圆顶上的巨型基督像上，在这里，人们见到了令人敬畏的救世主，那威严的目光，具有穿透一切的神力，末日审判之际，谁能逃过他的判决？一片金光中，基督线条清晰优美的形象，显得更加神圣。

与《万物治理者基督》同在圣母长眠教堂的《基督受难图》（图 11-15），艺术表现力不逊于前者。遵循拜占庭镶嵌画



图 11-16 基督（“三圣图”局部），13 世纪，镶嵌画，土耳其伊斯坦布尔圣索菲亚教堂



图 11-17 大卫创作诗篇，10 世纪中叶，羊皮纸彩绘，36 厘米×26 厘米，巴黎国家图书馆



图 11-18 符拉基米尔的圣母，12 世纪，蛋彩画，81 厘米×53 厘米，莫斯科特列恰科夫美术馆

惯例，被钉在十字架上的基督，也由金光闪耀的背景衬托。左方的圣母，右方的圣约翰，对称地立在基督两侧，形成和谐而又庄严的构图，突出着这个令人哀伤的历史性场面。尽管整体上是平面的和装饰的，但在形神的处理，画家仍然追求生动的效果，受难的基督以及伤心的圣母圣约翰，都塑造得富于人情味，能唤起基督徒共鸣。表现钉在十字架上的基督，这幅镶嵌画并非首创，但它无疑是动人展示基督为人类献身的典范。

万能的基督和受难的基督，都是西方基督教美术重要的主题，但从此后的发展来看，为人类受难的基督，显然比万能的基督受欢迎，此类的绘画和雕塑多得数不胜数。不过在拜占庭帝国，万能的基督这个主题尚未式微，12 世纪末，意大利巴勒莫的蒙雷亚莱大隐修院教堂里的《万物治理者基督》就是威风不亚于前述《万物治理者基督》的杰作。另一件可以拿来与这类万能的基督像相比的，是 13 世纪出现在圣索菲亚教堂壁面上的一个基督像，在姿势上近似万能的基督，但神态略有不同，显得更为温和，画法也更为细腻（图 11-16），这也很正常，因为画家并没把这个基督当作万能的基督，而是让他与圣母圣施洗约翰呆在一起，成为另一种基督像的样式。

镶嵌壁画，在拜占庭绘画中最为流行，成就也最高，但其他形式的绘画在拜占庭绘画中也占据着一席之地，也有不容忽视的佳作。《大卫创作诗篇》（图 11-17）是一幅手抄本插图，它表现大卫王边弹琴边吟诗的情景，依据传统，这位以色列国王是《旧约·诗篇》的作者。这幅手抄本插图是用毛笔蘸颜料在羊皮纸上画成的，画家显然要比用镶嵌的方式做画更轻松更自由。他的画法，实际上与标准的拜占庭风格有很大距离，更接近古希腊的美术传统，这恰恰反映了“马其顿文艺复兴”的

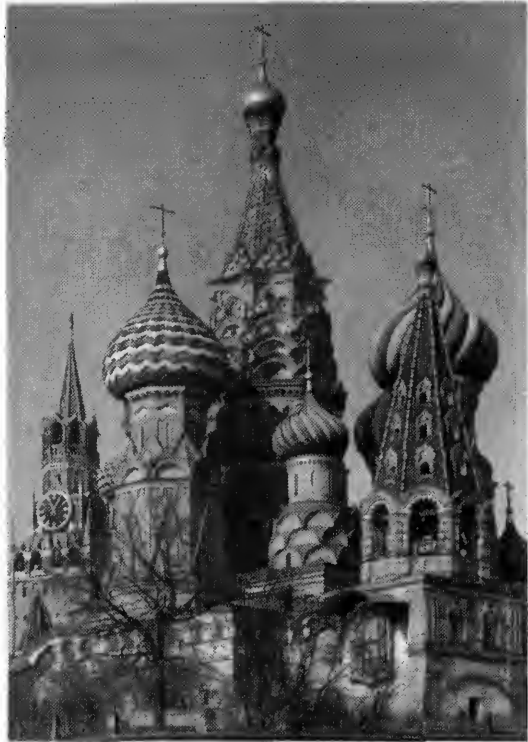


图 11-19 鲁勃廖夫：三天使，约 1411 年，蛋彩画，140 厘米 × 112 厘米，莫斯科特列恰科夫美术馆

图 11-20 巴尔马、波斯特尼克：圣巴西勒大教堂，1554～1560 年，莫斯科

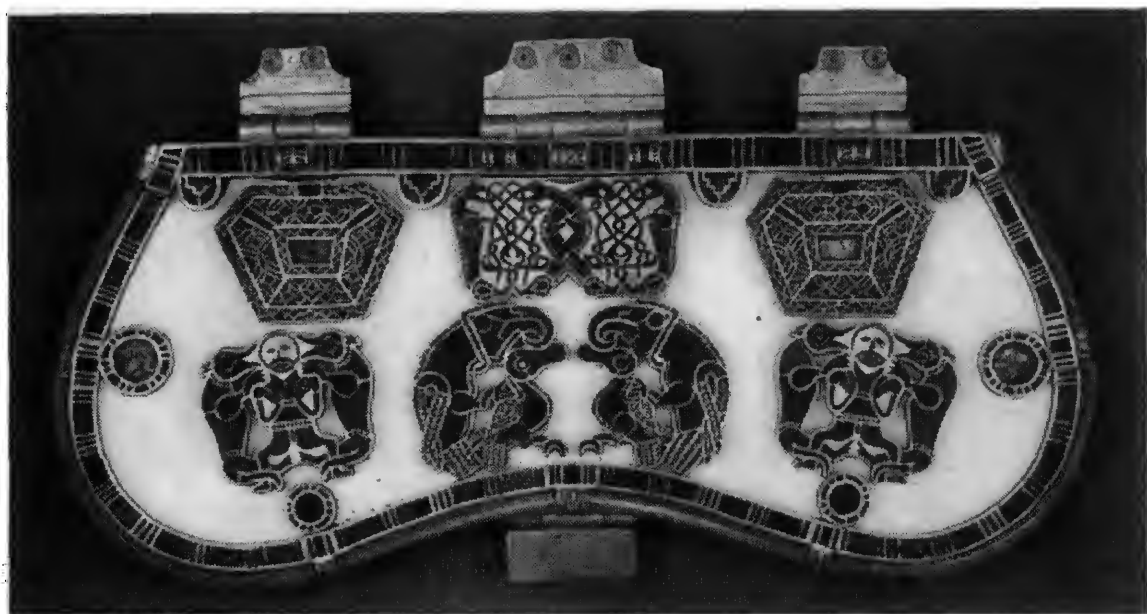
影响。在 10 世纪中叶，拜占庭帝国内燃起了一股迷恋古希腊文化的热情，史家称之为马其顿文艺复兴。

5 世纪以来，圣母的地位日渐重要，塑造她形象的美术作品日益增多，成为基督教美术最重要的主题之一。被信奉东正教的俄国人视为具有神奇力量的圣像画《符拉基米尔的圣母》(图 11-18)，无疑是最动人的拜占庭圣母像。这幅木板蛋彩画，可能出自君士坦丁堡画家之手，历经辗转，于 1155 年到了俄国的符拉基米尔，它由此获得如今流行的名称。在金红色背景前，紫黑服装的圣母和金黄服装的圣子显得格外引人，大色块的美妙对比具有强烈的视觉感染力。圣母子的形象并不符合现实的人体比例，但这丝毫不能冲淡作品的艺术效果，画家以淳朴的画法，直接触及母子亲情，从圣母和圣子依偎的姿态中，一股浓厚的人性气息扑面而来，谁还会在意什么人体比例。

拜占庭圣像画，在俄国有着强大生命力。鲁勃廖夫 (Andrei Rublyov, 1360? ~1430 年) 是拜占庭美术后期最著名的圣像画家。他的生平和创作，罕见清楚的记录。现藏莫斯科特列恰科夫美术馆的《三天使》(图 11-19) 是这位俄国画家公认的真迹，它表现了受到亚伯拉罕夫妻热情接待的三位陌生人 (实际上是三位天使)。形貌相似的天使，坐在桌边，三个天使整体上处于一个圆形中，视觉效果十分和谐。画家以流畅的线条勾勒出他们修长的形体和优雅的神态，清淡的色调与秀美的形象相配合，使作品洋溢着一种抒情诗的意味，鲁勃廖夫赞美天使的心情自然而然流露出来。画法上，《三天使》保持着拜占庭绘画典型的方式，清晰的线条和平涂的色彩共同构成装饰性的画面，脸部少量的明暗刻画，并不影响整体的平面性，欺骗眼睛的似真性，从不是拜占庭绘画主要的追求。此画也被称为《旧约的三位一体》，《旧约》故事中三位形貌相似的天使，



图 11-21 钱包盖，约 630 年，黄金、宝石、珐琅彩，长 20 厘米，伦敦大英博物馆



正好暗示了基督教的一个基本教义：上帝既是一神，又包括圣父、圣子、圣灵三个位格。

俄国的东正教信徒，在自己辽阔的土地上，修建了众多的集中式教堂，其中最具特色的是莫斯科的圣巴西勒大教堂（图 11-20）。受伊凡雷帝指派，建筑师巴尔马（Barma）和波斯特尼克（Postnik）设计了这座木结构的八面体建筑，用来纪念战胜蒙古入侵者。它的形制极其独特，围绕着中央的主体，布置了八个礼拜堂，它们的圆顶呈葱头状，与中央高耸的主塔形成错落有致的视觉效果。红、白、金、绿等鲜艳色彩遍布整个建筑外观，在阳光的照射下，显得热烈欢快，仿佛佳节来临。

## 第二节 欧洲早期中世纪美术

欧洲早期中世纪美术，持续了数个世纪，大体始于 6 世纪，终于 10 世纪。这个时期是多种美术传统交汇和融合的时期，为此后更加繁荣的中世纪美术铺就了前进的道路。

公元 476 年，曾经不可一世的西罗马帝国灭亡了，欧洲陷入了难以想象的大混乱，被高贵的希腊罗马人视为“野蛮人”的异邦异族人相继涌入罗马帝国的中心地带，形成一种民族大迁徙的局面。在近三个世纪的“黑暗时期”里，欧洲处在战乱频发、文化停滞、经济落后、疫病流行、民不聊生的可悲状态，尽管如此，闯入这块土地的野蛮人，生息不绝，成为实际的主人，创造出带有自身特点的、有别于古代希腊罗马的文化和艺术。在新的环境中，这些异族异类人，逐渐接受了已植根欧洲大地的基督教，让自身特有的美术形式适应着传播上帝旨意的需求，推出了与拜占庭美术不同的基督教美术。

1939 年，人们在英国萨福克郡发现了一处船葬遗址。陪葬品里有一个颇具特色的小物件（图 11-21），这是个镶嵌着宝石和黄金的珐琅彩钱包盖，精巧的制作工艺以及来源不一的奇



特装饰图案，显示出盎格鲁—撒克逊人并非毫无审美情趣的野蛮粗人。

同样，在挪威奥斯伯格发现的北欧海盗丧船上，也有相当精美的工艺制品。兽头柱（图 11-22）要比钱包盖晚两百年，是一件写实与夸饰并存的木雕作品，当年它挺立在北欧海盗船头，以狰狞的面目恐吓着对手。种种木雕手法交替运用，尤其是精致的镂空装饰图案，表明了斯堪的纳维亚的野蛮人也是手艺不凡、眼光不俗的“美术家”。这种“动物风格”的工艺制品，成为那个时代北欧美术的光荣纪念物。

在早期中世纪，爱尔兰人发挥着非同寻常的作用，一度成为欧洲精神和文化的引导者。432 年，圣帕特里克在爱尔兰建立了基督教会，凯尔特人开始成为基督徒。7 世纪至 9 世纪，是爱尔兰的黄金时代，爱尔兰人以自己的美术语言，宣讲着基督教精神。中世纪的修道士，为弘扬基督教教义，经年累月，穷尽全副精力，在隐修院里抄写经卷。美化手抄的福音书，为它绘制插图，成为这些爱尔兰“画家”最光荣的任务。《林迪斯法恩福音书》（图 11-23）达到了爱尔兰手抄本插图艺术的顶峰，是“爱尔兰—撒克逊风格”完美的体现。这个十字架插图，以令人眼花缭乱的各色繁复曲线，交织成精美绝伦的十字架图案。细审之下，才会发现其中隐含着大量蛇般交缠衔接的怪异动物，一种高度统一的节奏和秩序控制着它们，从而排除了零乱感，清晰地展示出正中央变形的十字架。没有精巧的构思，没有高超的技艺，没有持久的耐力，就不会有这样的福音书插图。

手抄的经卷，不单有精美的插图，而且有考究的封面，有些封面会用黄金珠宝装饰，简直就是珍贵的工艺品。爱尔兰人创作的青铜板《基督受难像》（图 11-24），很可能是书籍封面，

图 11-22 兽头柱，800～850 年，木，高 60 厘米，挪威奥斯陆大学国立古物馆

图 11-23 十字架图案（《林迪斯法恩福音书》插图），约 698～721 年，羊皮纸蛋彩画，33 厘米×24 厘米，都柏林三一学院图书馆

图 11-24 基督受难像，8 世纪，青铜，高 21 厘米，都柏林爱尔兰国立博物馆



图 11-25 皇宫礼拜堂，792～805 年，德国亚琛



图 11-26 圣马太（《查理曼帝福音书》插图），约 800～810 年，羊皮纸彩绘，33 厘米×25 厘米，维也纳美术史博物馆



图 11-27 圣马可（《兰斯主教埃博福音书》插图）816～835 年，羊皮纸彩绘，26 厘米×21 厘米，法国埃佩尔内市立图书馆

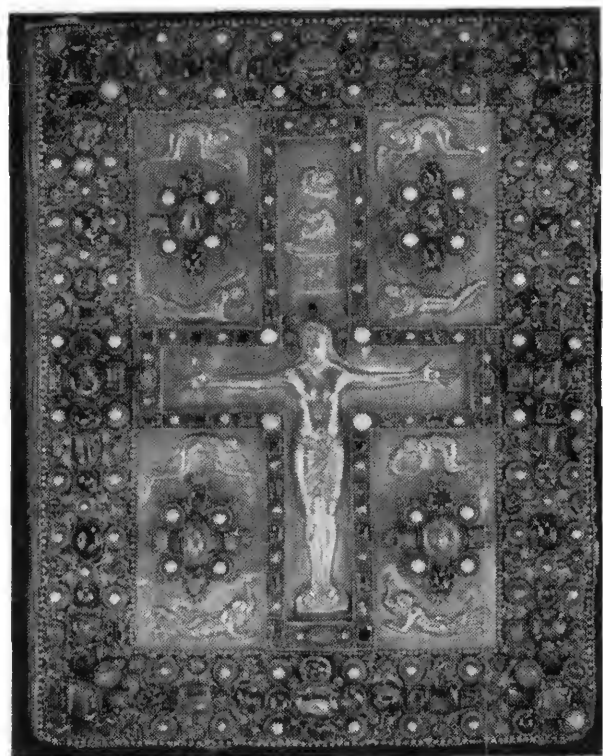
创作者以平面的装饰性手法，把基督的形象巧妙地与十字架形状融为一体，象征地展示了作品的主题。它再度证明了爱尔兰人并不考虑形象的写实性，传达宗教精神重于一切。

属于日尔曼民族的法兰克人，在 8 世纪，迎来了它最著名的统治者查理曼。经多年征战，查理曼把法兰克王国带到顶峰，800 年，教皇在罗马为其加冕成为查理曼皇帝。据拉丁文写法，查理曼为加洛林，所以这位号称“罗马人皇帝”统治的王朝就被称为加洛林王朝。查理曼大帝力图恢复罗马帝国，在他治下出现“加洛林文艺复兴”，古典文化受到前所未有的重视，文人和美术家纷纷致力重现古典文化的风貌，这为加洛林时期的文化和美术带来了有别“黑暗时期”的特点。

查理曼大帝在亚琛建造了自己的皇宫，从现在仅存的皇宫礼拜堂（图 11-25）上，可以想象出一些加洛林王朝建筑的追求。梅斯的奥多（Odo of Metz）为这座礼拜堂选择了集中式形制，查士丁尼大帝时代的圣维塔莱教堂是它的样板，了解并喜爱君士坦丁和查士丁尼时代罗马帝国建筑的查理曼大帝，当然是真正决定这种选择的人，他希望与罗马帝国更密切地联系在一起。皇宫礼拜堂并没刻板模仿圣维塔莱教堂，最明显的是在西入口处建造了所谓的“西部结构”，这使礼拜堂西面更趋壮观，而且为皇帝提供了更大的活动空间。此后西方教堂建筑强调西立面的做法，与这种处理不无关系。

抄写拉丁文经典文献之外，加洛林王朝的修道士仍然热衷抄写福音书，他们中的画家也照旧埋头绘制福音书插图。年代相距不远的两部福音书插图，分别体现了同时并存的两种画风。出自《查理曼大帝福音书》的圣马太，依旧如《林迪斯法恩福音书》中描绘过的圣马太一样在著书，但完全不同于那个线描的图示化形象。除去头上的光环，这个圣马太的形体、动





作和神态，都要比早先的爱尔兰绘画真实生动，古典美术的写实精神和技法在他身上复活了（图 11-26）。

查理曼大帝之子、虔诚者路易任命童年好友埃博为兰斯主教，这位主教使兰斯这个法国城市成为书籍制作重镇和宗教美术宝库。略晚于《查理曼大帝福音书》的《兰斯主教埃博福音书》，给人们提供了圣马可的形象（图 11-27）。这幅画，构图类似《圣马太》，但画法截然不同，画家不想冷静地再现圣马可的形象，借助强烈律动的笔法，他力求揭示受神灵启示的圣马可激动不已的状态，传达内在的精神成为关注的焦点，夸张也罢，变形也罢，都不在话下，只要能实现创作的目标就好。看来，《圣马太》的创作者与《圣马可》的创作者，必定属于不同的画派，接受了完全相反的训练。

从《林道福音书》的封皮（图 11-28）上，能感到近似《圣马可》的风格，十字架上用黄金铸就的基督受难像，仍然带着夸饰的特点。不过，更吸引人的或许是它精湛的金工艺，形形色色的宝石巧妙地嵌在形状各异的插座内，与闪耀着金光的黄金浮雕形象相互辉映。中世纪基督徒热诚的宗教情怀，使书籍装帧达到了神奇的境界。

加洛林王朝的美术作品中，有一件小型的青铜骑马像，一般将它称为《查理曼大帝骑马像》（图 11-29）。规模上，它无法跟《马可·奥勒留骑马像》相提并论，但人与马之间从容的关系、形象塑造的精确，都显示出古罗马雕塑的影响。尽管带有工艺品的装饰趣味，但写实的特点仍然强烈，尤其是皇帝个性化的脸孔和结实的身體显然离不开认真的观察。

9 世纪中叶，查理曼大帝的三个孙子三分了他建立起来的帝国。一百多年后，德意志国王鄂图一世，如同查理曼大帝，在罗马由教皇加冕，成为神圣罗马帝国皇帝，重续查理曼大帝

图 11-28 《林道福音书》封面，约 870 年，黄金、珠宝，35 厘米 × 27 厘米，纽约皮埃朋特·摩根图书馆

图 11-29 查理曼大帝骑马像，9 世纪，青铜，高 24 厘米，巴黎罗浮宫

图 11-30 杰罗的基督受难像，约 975~1000 年，着色木，高 188 厘米，德国科隆主教堂



图 11-31 上帝谴责亚当夏娃（青铜门浮雕之一），1015 年，青铜，高 480 厘米，德国希尔德斯海姆大教堂



图 11-32 圣米迦勒隐修院教堂（即希尔德斯海姆大教堂），约 1001～1031 年，德国希尔德斯海姆

的伟业。鄂图一世及其后继者，一如查理曼，热心文化艺术事业，经他们大力扶持，德国美术获得长足发展，德国由此也成为早期中世纪美术最后的重镇。

雕塑在鄂图时期的美术中占有突出位置。如同中世纪其它时期的雕塑，宗教题材是这个时期雕塑家全力以赴应对的题材，《杰罗的基督受难像》（图 11-30）是此类雕塑中的精品。这尊木雕像放置在科隆大教堂，是为该城主教杰罗创作的，因而获得了上述名称。救世主被死死钉在金黄的十字架上，他的头无力地垂了下来，生命的迹象难以察觉，看起来真让人心痛。基督的形体，塑造得十分逼真，没有理想化的色彩，从他微微隆起的腹部，不难追寻到雕塑家的想法：要让这个基督真实如常人。这么做恰恰是为了强化他的痛苦，更有力地感染观者，在后来的德国美术家经常能看到这种表现。那略显僵板的有助于突出苦难的直线性形体，依稀有着达夫尼隐修院教堂中《基督受难图》的影子，在当时，这位雕塑家能否看到那幅镶嵌画还是个问题，很可能是都觉得这么处理效果好。

雕有精品，塑也有精品，应贝尔瓦德主教托付，为希尔德斯海姆圣米迦勒大教堂创作的青铜门浮雕是后一类的精品。左右两扇门，分别表现创世的情景和基督的生平。它们宛如组画，选择富于戏剧性的情节，一幅接一幅，讲述信徒应当铭记的故事。雕塑家采用具有装饰性的浅浮雕形式来塑造形象，这样就完好地保持了大门的整体感，不会造成场景喧宾夺主的不良效果。每个场景，都处理得单纯明确，不枝不蔓，形体塑造并不追求古典雕塑的写实性，但夸饰之中不乏生动的表情，如《上帝谴责亚当夏娃》（图 11-31）就把握住了这个情节的精髓，神与人的心理刻画得维妙维肖。

贝尔瓦德主教并不仅仅让人创作了上述青铜门浮雕，他还委托修建了希尔德斯海姆圣米迦勒大隐修院教堂，也就是通常说的圣米迦勒大教堂（图 11-32）。这座本笃会教堂，吸收了巴

西利卡式教堂的平面布局，也吸收了加洛林时期皇宫礼拜堂的厚重气势，形成一种既和谐又丰富的外观效果和内部空间。实际上，它成为衔接加洛林建筑与罗马式建筑的桥梁。

### 第三节 罗马式美术

11世纪和12世纪，欧洲封建社会有了长足发展。重新获得信心和力量的欧洲人，在社会生活各个领域开拓出一派新气象，经济、技术、文化、教育都得到前所未有的兴旺，整个欧洲出现了更为稳定的局面，黑暗的岁月已一去不返。世俗权力与神圣权力继续明争暗斗，屈从的一方仍然是各国的君主，教会无疑仍是欧洲最为强大的力量。基督教的大旗在集聚欧洲民众，维系社会团结方面，发挥着不容替代的作用。这个时期的欧洲美术，史称罗马式美术。“罗马式”（Romanesque）一词，原为建筑术语，后扩展为指称11世纪和12世纪欧洲美术的术语。一如既往，罗马式美术主要是基督教美术，以隐修院和教堂建设为中心，建筑、绘画、雕塑相互协同，高唱着基督教的颂歌。罗马式美术，把早已出现的非再现性美术原则推上了顶峰，以一种与古希腊罗马绘画和雕塑截然相反的象征性表现性手法，创造出具有独特的艺术感染力的绘画和雕塑，在使基督教美术与古典希腊罗马美术形成双峰并峙的欧洲美术胜景中发挥着极为重要的作用。

#### 建筑

在基督教会有意识地推动下，朝拜圣迹圣物的民间风气，蓬勃兴旺发展起来，怀抱着狂热的宗教情感，无数基督徒踏上朝圣路，不辞艰辛，奔向那些保存着圣人遗物的圣地。相信朝圣能获得救赎，以及关于种种奇迹的传说，不断助长着这股热情，蔚为壮观的朝圣大军，全都集中到几条主要的朝圣路线，自然而然催生了沿途建筑事业及服务行业的发展。朝圣者心目中最神圣的地方首先是耶路撒冷和罗马，但在当时，去这两处圣地，尤其是去耶路撒冷，充满着今人难以想象的危险，于是位于西班牙孔波斯特拉的圣雅各教堂，因藏有圣雅各遗物，交通相对又便利，就成为朝圣的大热门。在途经法国南方的朝圣路线上，修建了一批著名的朝圣教堂，它们既是信徒膜拜的圣地，也是他们休整的场所。

建在奥弗涅山区的孔克圣福伊大隐修院教堂（图11-33），是朝圣者首先遇到的朝圣教堂。它建于11世纪中叶至12世纪初叶，属于留存下来的朝圣教堂最早的样板。这座罗马式教堂





图 11-33 圣福伊大隐修院教堂，约 1050~1120 年，法国孔克（右）

图 11-34 圣福依像，10 世纪末叶至 11 世纪，木胎镶黄金宝石，高 85 厘米，法国孔克圣福依大隐修院教堂（左）



规模不算大，形制为拉丁十字式；与此后更大型的法国朝圣教堂比，它的中堂较短，两翼侧堂高度与中堂相当，其上因而没有高侧窗。圣福伊教堂建筑的一大特色，是用石造筒形拱取代木结构拱顶，使建筑更坚固、更防火、音响效果也更好。圣福伊是一名信仰基督的少女，因拒绝崇拜异教诸神，303 年被烧死。据说，孔克的一位修道士把她的遗骸偷到当地埋葬，她就成为孔克的主保圣人，这座教堂也是献给她的。供在圣坛的一尊内置其遗骸的圣福依像（图 11-34），吸引着无数基督徒到这里朝拜。圣福依像内为木胎，外饰黄金和宝石。创作者并不如实造型，全力以赴突显圣福依庄严的面容，在一派闪耀的金光中，她神圣的性质获得了有力表现。

离开圣福依教堂，往南再走不远，基督教朝圣者会见到圣塞尔南教堂。这座教堂为纪念图卢兹首位主教塞尔南而建，3 世纪中叶，他在图卢兹殉教。圣塞尔南教堂也是朝圣教堂，大致建于 1070 年到 1120 年间，比圣福依教堂略晚。从形制上看，圣塞尔南教堂是典型的罗马式教堂，平面布局仍用拉丁十字式，整体呈现出极为对称规整的特征。它的规模，虽然比不上法国勃艮第地区克吕尼修会第三教堂（毁于法国大革命期间），但也相差无几，远胜过圣福依教堂。圣塞尔南教堂是法国目前保存完好的一座大型朝圣教堂，从俯拍的照片（图 11-35）上，能清楚地感到它的雄姿。

用石造拱顶取代木制屋顶是罗马式教堂的一大进展，也是一大贡献。一如圣福依教堂，圣塞尔南教堂中堂采用了石造筒形拱顶，侧堂、耳堂、半圆室则用交叉拱顶，这种混用方



式，不仅解决了技术的要求，而且增添了视觉的美感。在内部，中堂与耳堂开间均为十字交叉部一半，同样的比例和大小，突出了教堂规整有序的感觉。进入中堂，一眼望去，节奏分明的律动直达祭坛。大量涌进教堂的朝圣者，给隐修院的神职人员日常活动带来不便，如何有效解决这一实际问题，成为必须面对的大事。圣塞尔南教堂的设计者，为使朝圣者和修士各得其所，布置了回廊和放射状小礼拜堂，这种设计成为罗马式教堂的一大特色。

从法国南方越过比利牛斯山脉，就抵达了西班牙，从欧洲各国汇聚而来的成千上万朝圣者全会奔赴西欧朝圣路线最重要的目的地圣地亚哥—德孔波斯特拉。这座西班牙小城镇，9世纪时，发现了一处据说埋葬着基督门徒大雅各的坟墓，由此这座城镇发展起来，逐渐成为朝圣者狂热追捧的圣地。12世纪上半叶建在这里的圣雅各主教堂是西班牙最大的罗马式教堂，其拱顶，采用了类似圣塞尔南教堂的手法，筒形拱和交叉拱分别用在中堂和侧堂，法国建筑师的影响跟克吕尼修会当时在西班牙势力强大不无关系。令人印象深刻的，要数圣雅各主教堂内部，由方形墩柱及周围四个半圆壁柱组合成的束柱，坚定地支撑起高大的筒形拱顶，并区隔和联结着内部的空间（图 11-36）。

在法国西班牙朝圣路线外，欧洲其他地区，也涌现了不少著名的罗马式教堂。始建于 1093 年的达勒姆主教堂（图 11-37）是英国土地上罗马式建筑的最佳范例，它属于欧洲最大教堂之列。达勒姆主教堂的建筑师汲取了以往罗马式教堂建筑的经验，由交叉肋拱构成的轻巧拱顶与粗重的墩柱和束柱，相互间形成美妙的对比，视觉感染力分外强烈。达勒姆主教堂这样的建筑，已经孕育出哥特式建筑的蓓蕾，很快，哥特式主教堂

图 11-35 圣塞尔南教堂，约 1070～1120 年，法国图鲁兹

图 11-36 圣雅各主教堂，1078～1122 年，西班牙圣地亚哥—德孔波斯特拉

图 11-37 达勒姆主教堂，1087～1133 年，英国达勒姆



图 11-38 施派尔大教堂，始建于1030年，重建于1080年至12世纪下半叶，德国施派尔



图 11-39 比萨大教堂建筑群，1053~1272年，意大利比萨

就繁花似锦般遍布欧洲了。

罗马式教堂的石造筒形拱顶，比起木结构屋顶，当然好处多多，但支撑它需要坚实的承重墙，这自然会影响到开窗采光。11、12 世纪的建筑师，一直为此绞尽脑汁。显著的改观，出现在德国的施派尔大教堂（图 11-38）。重建这座大教堂之际，建造者首次把以往用在侧堂等部位的交叉拱用在了中堂，这种做法使中堂达到了前所未有的规模（高 33 米、宽 14 米）。施派尔大教堂采用的肋拱技术，无需耗工费材的木框架，就解决了大面积顶壁过重的难题，不仅可加高拱顶，而且可加大侧窗，使教堂内部的空间和采光更有助发挥教堂的功能。

在古罗马美术的故乡意大利，位于托斯卡纳地区的比萨大教堂建筑群（图 11-39），无可争辩是意大利最著名的罗马式建筑。它由洗礼堂、大教堂、钟楼等部分组成，钟楼也就是众所周知的比萨斜塔。有别于不少著名的罗马式教堂，1063 年开始建造的这座大教堂，屋顶沿用了意大利早期基督教的巴西利卡式教堂的木结构，用木梁架起内为平面的屋顶。钟楼在建过程中就开始倾斜，经历了一个又一个世纪，至今它仍然以令人担忧的姿势立在大教堂后方，共同使这处白色的建筑物成为比萨市美妙动人的景观。当年，在海战中打败穆斯林的比萨人，利用获取的财富，着手建造比萨大教堂，历经近三百年，这个通体洁白的教堂建筑群才最终完工，它不仅是这个城市共和国向上帝的奉献，而且是比萨人对自身光荣和富裕的夸耀。

注视着白色的比萨大教堂，法国史家拉乌尔·格拉贝尔一段历代传诵的名言，不禁落在纸面上，“每个教区的基督教教徒，都在同其他教区的教徒竞争，要竖立起更加宏伟的教堂。整个大地，仿佛一下子抛掉了古老的装束，处处披上教堂的白袍。”





图 11-40 庄严基督，约 1115 ~ 1135 年，石浮雕，宽 568 厘米，法国穆瓦克圣彼得隐修院教堂

### 雕塑

同见不到什么雕塑的拜占庭美术相比，罗马式美术向人们提供了大量精彩纷呈的雕塑佳作。这些美妙的作品，大多附属教堂和隐修院，成为宣扬教义的重要工具，但这并不影响今人领略它们的艺术魅力，从中获得审美的愉悦。

法国是罗马式雕塑的重镇，在孔克圣福依教堂西南方，有一处名叫穆瓦萨克的小城，坐落在其间的圣彼得隐修院教堂称得上罗马式雕塑陈列馆。教堂南门上方的山花壁面，出现了一个重要的基督教主题（图 11-40）。利用不小的半圆形壁面，雕塑家以精巧的构图，组织起众多的形象。《新约·启示录》中有如下一段文字：“宝座周围，又有 24 个座位，其上坐着 24 位长老，身穿白衣，头上戴着金冠冕。……宝座前好像一个玻璃海如同水晶，宝座中和宝座周围有四个活物，前后遍体都满了眼睛。第一个活物像狮子，第二个像牛犊，第三个脸面像人，第四个像飞鹰。”对照这些描述，就会明白基督徒雕塑家是严格遵照经文创作的，他不是现代意义上的艺术家，没有自由创作的权力，但他就像一位高明的舞者，戴着脚镣，依然能跳出优美的舞步。水平的三排，坐着 24 位长老，他们有如精美的图案，烘托出上方大大的圆形。这圆形四周，就是上文提到的四个活物，它们分别象征着四福音书的作者马可、路加、约翰和马太。在他们外侧，还有两名天使。圆形正中，是坐在宝座上的基督。雕塑家利用与壁面保持着整体和谐的浮雕手法，雕刻出这个庄严基督的神圣场面，富于装饰性的壁面形象，秩序井然、光影生动、主次分明而又浑然一体，艺术之美



图 11-41 先知耶利米，约 1115～1135 年，石浮雕，法国穆瓦萨克圣彼得隐修院教堂



图 11-42 吉斯勒贝尔：最后的审判，约 1120～1135 年，石浮雕，法国奥坦圣拉撒路教堂

不言而喻。但这一切全在有力地揭示着基督教的基本教义，一切无知无识的百姓，也能清楚地领会它的主旨。

另一个惊人的宗教形象，出现在这座教堂的门心柱上（图 11-41）。并不追求似真感和立体性，预言者耶利米的形体，被拉得很长，双腿不自然地交叉，从而适应了门心柱这一建筑构件的基本形状，让浮雕在传达其意义的同时，始终不忘其装饰的本分，正是罗马式建筑雕塑创造者的伟大之处。能做到这一点，显然跟他们不考虑模仿自然分不开，摆脱了自然的束缚，他们获得了古典雕塑家没有的便利，可以依照主观的目的，对形象加以改造，使作品别具表现力。

勃艮第地区是法国罗马式美术极为发达的地区，奥坦圣拉撒路主教堂的雕塑，属于这一地区最辉煌的基督教美术作品。奥坦圣拉撒路主教堂西门上方的山花壁面，雕刻着一个最后审判的场景（图 11-42）。很难得，在无数精彩的无名氏作品中，终于见到了一位有名字的中世纪美术家的作品，吉斯勒贝尔（Gisleber 或 Gislebertus，活动于 12 世纪上半叶）就是镌刻在作品上的雕塑家的名字，这从一个侧面证明了雕塑家已意识到自身的价值。从构图上看，吉斯勒贝尔与同时创作前述《庄严基督》的雕塑家相似，也注重对称和均衡，也讲究平面化的装饰性，也强调主次分明，但在形象塑造上，则显得更加大胆和夸张。坐在宝座上的基督，形体更巨大，吉斯勒贝尔毫不在乎真实，他似乎尽力要拉伸和压平基督的形体，同前面那个还暗示出坐姿的基督相比，这个基督的坐姿完全不可能存在，他纯粹是一个任意摆布的几何状形象，用庄严的形态显示着他的审判者身份。聚在他两侧的形象，同样具有夸张的装饰性的特点，他们代表着受审判的世人。在圣彼得隐修院教堂《庄严基督》上，明显能感到罗马式美术的等级制造型原则，人物形象



图 11-43 逃亡埃及，约 1130 年，石浮雕，法国奥坦圣拉撒路教堂

图 11-44 安泰拉米：大卫王，约 1180~1190 年，石，意大利菲登扎主教堂

大小，不依空间位置，不依生理和年龄条件，而是据身份重要与否来决定。这个原则，被吉斯勒贝尔贯彻得最坚决，基督的形象顶天立地，远远超出其余的形象。据说，不少罗马式建筑雕塑原本是着色的，不知当年这件作品是何等的景象，完全复原，或许还会让人失望呢。

圣拉撒路教堂是罗马式浮雕宝库，除了门楣上方的大作，内部小型的装饰浮雕同样魅力十足，装饰在柱头上的《逃亡埃及》（图 11-43），表现了基督徒熟知的故事，听到希律王要杀新生儿，木匠约瑟赶紧携妻（圣母马利亚）带子（新生儿耶稣）逃往埃及。一样的题材，相似的处理，在其他法国罗马式教堂柱头上也出现过，显然，基督教美术往往有某些固定的题材和固定的程式。约瑟在前面牵着毛驴，圣母怀抱小耶稣骑在驴背上，整个情节明确清楚，形象处处配合着柱头的形状，拙稚的造型与装饰的手法显得情趣盎然。看着它，会惊叹那个时代无名工匠真挚的感情和精湛的技艺。

中世纪的美术家，一如当时各种行业的工匠，很少留下姓名，如果吉斯勒贝尔没把名字刻在作品上，大约也就无人知道他了。比他晚一些时候的意大利雕塑家安泰拉米（Benedetto Antelami，活动于 12 世末），要比这位法国同行幸运，留下了完整的姓名，也留下了一些活动的记录。安泰拉米为一些意大利教堂创作宗教雕塑，其中有浮雕，也有圆雕，《大卫王》（图 11-44）这件圆雕，透露出一些与吉斯勒贝尔等法国人不同的创作态度。在菲登扎主教堂一处壁龛里，大卫王自然地站立着，他的形体结构，他的动作神情，完全不同于法国雕塑家创作的基督或耶利米，明显地贴近真实的人物，圆雕这种形式，也有助形象向真人靠拢。也许有意，也许无心，这位生活在古





图 11-45 庄严基督，约 1123 年，湿壁画，西班牙巴塞罗那加泰罗尼亚美术馆

图 11-46 圣乔治屠龙，1111 年前，羊皮纸彩绘，52 厘米×37 厘米，法国第戎市立图书馆

典美术传统深厚的土地上的雕塑家，在创作态度上开始倾向古代希腊罗马的雕塑家。

## 绘画

建筑和雕塑，成为罗马式美术两大支柱，撑起了它的一片蓝天。壁画、手抄本插图等绘画样式，显然处在相对次要的状况，无法与它们抗衡。不过，罗马式绘画还是有值得关注的特点和成果。

西班牙一座教堂里的湿壁画《庄严基督》（图 11-45），像前述《最后的审判》，也让基督坐在宝座上，只是简化了构图，更加突出地显示基督个人的形象，从本质上说，这么表现基督，有些近似拜占庭镶嵌画中的《万物治理者基督》。这样坐在圆形宝座上的基督形象，同样出现在另一幅画在羊皮纸上的《庄严基督》中，看来某个主题一旦流行，就会有相应的程式。夸张、变形、平面化、自由组合、等级制仍是这幅湿壁画基本的手法。借助这些手法，宗教情怀和精神性获得深刻体现。

位于第戎以南的法国小城西多，是著名的西多会诞生地，12 世纪时，由伯尔纳主持的西多隐修院，成为手抄本制作中心，许多精美的手抄本从这里流传到欧洲各地。《圣乔治屠龙》（图 11-46）就是由西多隐修院修士画家创作的一幅手抄本插图。圣乔治杀死毒龙的故事，在基督徒看来，象征着基督教英雄战胜邪恶势力。这个故事被放在手抄本文字的第一个字母上。熟悉欧洲文字书写规则的人都知道首个字母要大写，在整个一页羊皮纸，出现了一个大大的 R，圣乔治与龙的搏斗就严格依照这个大写字母的形状摆布。为此，画家自然要运用非写实性的画法，通过夸张变形，相当巧妙地把挥剑的圣乔治和张牙舞爪的毒龙组织进 R 的笔画。要适应 R 左方的长长一竖，又不想把圣乔治形体过分拉长，画家特意让他踩在扈从背上，而后者也就借势弓身用矛刺着毒龙。毒龙的翅膀，同样配合字母的笔画，一上一下的展开。

壁挂，也许可以算作一种特殊的绘画，在诺曼底地区的巴耶博物馆里，收藏着被称为“巴耶壁挂”的大型壁挂作品。“巴耶壁挂”代表着罗马式壁挂的最高成就，它长约 70 米，高约 51 厘米，有如一幅长卷，展示了英国历史的一系列事件。以一个战争场面（图 11-47）为例，可以了解它的基本特点。在浅色亚麻布上，用彩色羊毛线刺绣出富于装饰感的图像。构图依水平的三条处理，上下两窄条起陪衬作用，中间的宽条为主体。近似儿童画的单纯形色，由浅底色衬托，显得十分醒目。举大棒杀敌的骑士，是征服者威廉的弟弟奥多主教，他正



在参加哈斯汀斯战役。据说，这件大壁挂就是他为巴耶主教堂定制的。

图 11-47 奥多主教杀敌（“巴耶壁挂”局部），约 1070~1080 年，刺绣，高 51 厘米，法国巴耶主教府博物馆

## 哥特式美术

13 世纪和 14 世纪，欧洲社会变化得更加迅速和明显。农业仍然是封建社会生活的重要基础，但随着经贸的日益兴旺，城镇取代了乡村和庄园，成为整个社会运转的中心，新兴的市民阶层，在掌握更多财富之际，也获得了更多的话语权和影响力，受他们控制的城市，往往与谋求强化王权的君主携手，共同推动着欧洲社会的世俗化进程。基督教精神，一如既往，仍然是维系欧洲人信仰的纽带，不过教会的领袖逐渐丧失往昔那种至高无上的权威，无法随心所欲介入各国事务了。从 12 世纪中叶萌发的哥特式美术，开始取代罗马式美术，全面控制了这个时期的绘画、雕塑和建筑的天地，使中世纪美术获得了极其灿烂辉煌的结局。以古典希腊罗马美术为完美理想的文艺复兴时期艺术家，用“哥特式”（Gothic）指称这种中世纪后期美术时，心中充满着蔑视之情，觉得它代表了野蛮。时至今日，偏见已逝，哥特式早变成中性的术语，为众多史家论者沿用，表示中世纪欧洲美术最后的阶段。

### 建筑

哥特式建筑以主教堂建筑为代表，一座座矗立在欧洲各国的哥特式主教堂，被赞美为最伟大最精妙的石造纪念碑，确实并不过誉。法国是哥特式建筑的故乡，早在 12 世纪中叶，它



图 11-48 圣德尼隐修院教堂，1140～1144 年，法国圣德尼



图 11-49 巴黎圣母院，1163～1253 年，巴黎

就出现在被称为法兰西岛的巴黎一带，随后扩散开来，传播到欧洲许多地区。

哥特式主教堂的发展，与欧洲城市的发展密不可分。人口集中到城市后，公众就需要有一个从事宗教活动及相关活动的场所，于是以教区划分，在主教驻地建起主教堂，这样的教堂便成为当地宗教和社会活动中心。拥有这种标志性的建筑，成为那个时期各个城市的理想，不同城市的市民，往往会集中财力人力，在自己居住的地方，建起能胜过其他城市的主教堂。城市的荣耀与宗教的情怀，联手促进着哥特式主教堂建筑艺术的不断改进，最终臻于完美之境。

巴黎附近的圣德尼隐修院教堂（图 11-48）是哥特式建筑最初的典范。它的出现，离不开当时法国的一位大人物絮热（Abbot Suger，1081～1151 年）。絮热早年与未来的法王路易六世一起入圣德尼隐修院学习，后担任路易六世和路易七世顾问，路易七世随十字军远征时，絮热在国内代王摄政，其权势和影响不难想象。这种特殊的地位，有助这位圣德尼隐修院院长实现重建这座隐修院教堂的夙愿。圣德尼隐修院所在地是埋葬巴黎首任主教和法国主保圣人圣德尼的地方，它也是法国王室墓地，可见其意义非同寻常。为此，絮热从各地找来最优秀的工匠，依照他本人构想，重建了这座本笃会教堂，为此后的哥特式教堂建筑指明了方向。

和谐的比例与美妙的光线，成为絮热追求的目标，因为这是体现上帝精神的理想方式。尖拱和交叉肋拱相配合，使拱顶升高，扩展了教堂内部的空间。保持高大中堂稳定安全的独特创造——飞扶壁，使厚实的承重墙失去了存在的必



要，墙面因此可以开出大窗，装配上彩色玻璃，它们与中堂上方高侧窗的彩色玻璃一起，把无比奇妙的光线引入教堂内，营造出天国般光辉灿烂的视觉效果，让信徒的心灵沐浴着上帝的灵光。在教堂东端圣坛处，取消了原来的隔墙，粗壮的墩柱支撑起优美的尖券肋拱拱顶，分布在下方的放射状小礼拜堂、半圆形回廊、唱诗席均和谐无间地连成一体，使内部显得开朗通畅。与回廊相呼应的各个小礼拜堂外壁上巨大的彩色玻璃窗，让明丽的阳光注入到此处富于流动感的统一和谐空间。絮热为自己领导完成这样的教堂建筑感到骄傲，他也确实有理由骄傲，在圣德尼隐修院教堂之后，法国哥特式主教堂的一个个丰碑相继诞生了。

如前文所述，城市的发展为建造哥特式主教堂提供了土壤，同时，因朝圣之风引发的罗马式隐修院教堂建筑热潮，也在城市的发展中沉寂下来。12世纪下半叶以来，欧洲城市里，不断奏响建造哥特式主教堂的乐曲，在无比壮丽辉煌的法国哥特式主教堂建筑交响曲中，巴黎圣母主教堂（图 11-49）是美妙的第一乐章。这座出现在巴黎市中心的早期哥特式主教堂，国人习惯称之为巴黎圣母院。法国人尊崇圣母，许多地区建造的主教堂，往往冠以圣母主教堂这样的名称，著名的沙特尔主教堂，全称就是沙特尔圣母主教堂，不过除了巴黎圣母主教堂，一般都简称××主教堂了。

巴黎圣母院整个平面十分单纯和谐，毫无杂乱累赘之感。六分和四分尖券肋拱遍布教堂内部，高高架起统一的拱顶，外部凌空跃起的飞扶壁，有助降低侧堂高度，使中堂的高侧窗更高大。尖券肋拱和飞扶壁，共同营造出巴黎圣母院高耸的内部空间和升腾向上的视觉感受。西立面在哥特式主教堂建筑中发挥重要作用，设计者把它处理得十分精彩，显示出简洁、明快、和谐、优美的特色。粗壮墩柱将它竖分为三部分，双塔中夹着中堂的圆花窗，两条平行的带状柱列和雕像，将垂直的三部分系在一起，同时形成水平的三部分，和谐之中暗示着神圣三位一体。从门到窗，从下到上，一切都被尖券和向上涌起的线条贯穿，造成整体升腾的效果，这种指向上天的艺术追求，成为区分哥特式教堂与罗马式教堂的一个标志。庄重、单纯、和谐等古典的品质，在巴黎圣母院体现得很鲜明，此后的哥特式主教堂往往更趋向华丽、轻灵、神奇。

位于巴黎西北部的沙特尔主教堂是另一座差不多与巴黎圣母院同时开始修建的哥特式主教堂，它也是献给圣母马利亚的，由于保存着据说是圣母穿过的衣服，它成为信徒景仰的圣地。1194年，一场大火毁掉了它，重建为利用新方式提供了

图 11-50 沙特尔主教堂西立面，约 1134~1220 年，南塔约 1160 年，北塔 1507~1513 年，法国沙特尔

图 11-51 亚眠主教堂中堂，1220~1269 年，法国亚眠



机会；正所谓“因祸得福”。沙特尔主教堂（图 11-50）呈现出法国盛期哥特式的面目。这座建筑仍采用拉丁十字式平面。再建的中堂，比巴黎圣母院中堂晚一代人光景，设计时更充分考虑到飞扶壁的作用，在中堂实现了美妙的三层立视，高拱廊、矮暗楼、高侧窗共同形成中堂高大明亮、升腾律动的效果，总体上有别于早期哥特式教堂。絮热强调垂直性的观念，也反映在沙特尔主教堂西立面的处理上，垂直三分处理，比巴黎圣母院更突出。立面正中，一如巴黎圣母院，是巨大的圆花窗，它象征着天堂。主教堂建筑，费钱费工更费时，往往要经历几十年或数世纪，沙特尔主教堂西立面两座塔楼，有别巴黎圣母院，形状各异，并不统一，原因是北塔楼 16 世纪时又经改造。有种说法称哥特式主教堂结构上对称，形式上不一定对称，这就是例证。修建这种规模的主教堂，巨额资金决非个人所能承担，要举全城乃至全国之力，例如北耳堂立面（包括装饰雕塑和直径近 13 米的圆花窗）就是路易九世之母、卡斯蒂利亚的布朗歇捐建的。

完成于 1220 年的沙特尔主教堂，以其光辉的形象，进一步激发了法国各地建造主教堂的热潮。兰斯和亚眠两地出现的主教堂为法国盛期哥特式建筑皇冠上添加上两粒珍贵的宝石。

兰斯主教堂，建于哥特式建筑全盛期，是法国王室举行加冕典礼的地方，重要性不言而喻。一如沙特尔主教堂，它的形制为拉丁十字式，也采用四肋拱顶、三层立视、飞扶壁等处理方式。中堂高度达 38 米，比沙特尔的中堂还高了 1 米，再加上拱廊的券和柱更细巧，整体向上升腾的感觉更强烈。西立面，继承着沙特尔主教堂的垂直三分式，但整体效果更统一也更瑰丽，让点缀生动雕像的石造建筑立面如玉雕般通透轻灵，具有一种梦幻的美（彩图 21）。

对高耸和飞升效果的追求,进一步体现在亚眠主教堂上(图 11-51)。这座主教堂继续沿用拉丁十字式平面,经多次应用和改进已变得成熟的哥特式建筑手法和技术,同样体现在建造过程中。由于加大了拱廊高度,进而升高了拱顶,亚眠主教堂的中堂超过兰斯主教堂,达到 43 米,比早期的巴黎圣母院中堂高出十来米,再加上中堂的墩柱被处理束柱状,从视觉上亦加强了轻灵向上的效果,指向天国的意味无疑更明显。

在法国,除了宏伟壮丽的主教堂,也有规模小巧的哥特式教堂,其杰出者,独具艺术魅力,同样值得赞美。位于巴黎的小圣堂(彩图 22)就是此类教堂最辉煌的代表。素以虔诚著称的法王路易九世,为安放其收藏的基督受难时的遗物(包括据说是基督戴过的荆冠),指派设计过亚眠主教堂的德科尔蒙(Thomas de Cormont)设计这座教堂,并于 1423 年开始动工建造。见过沙特尔主教堂等建筑的人,无不终生难忘那些闪耀着神奇光彩的玻璃窗。这些彩色玻璃窗消解了石造教堂建筑的沉重感和封闭感,给教堂内部注入了瑰丽神奇的圣洁感和精神性,这样美妙的效果,在巴黎小圣堂中得到了罕见其匹的展示。整个上层的礼拜堂,完全超脱坚固的石造壁体,化为纯粹的彩色玻璃窗世界,纤巧的细柱往上升起,支撑着拱顶,也框住了一个个贯通周围的窄长彩色玻璃窗,照射进来的光让堂内光彩绚丽夺目。如此大面积运用玻璃窗,不禁令人想到七个世纪后才出现在欧洲的玻璃幕墙。

盛开在法国的哥特式主教堂,有如大地上形色香俱佳的鲜花,吸引住欧洲其它地区的基督徒,他们采撷它的种子,移植进自己的土地。英国、德国、意大利等地纷纷出现了适应自身宗教需要和审美趣味的主教堂,它们与法国哥特式主教堂一起形成欧洲哥特式建筑繁华似锦的美景。

13 世纪修建的索尔兹伯里主教堂(图 11-52),位于英国南部,距著名的巨石阵不远。由于并没建在市中心,索尔兹伯里主教堂静静地立在绿地之中,散发着一股田园风味。其平面布局也不同于法国那些著名的主教堂,长方形教堂两翼伸出两个耳堂,打破了标准的拉丁十字式平面。在教堂一侧,英国人还建造起一座正方形修道院和与之相连的八面形牧师会礼堂。东端后堂,一改法国半圆室形制,采用正方形布局。除了中央高耸的尖塔,索尔兹伯里整体效果并不强调垂直性,而是呈水平状。

同样建于 13 世纪的科隆主教堂(图 11-53),是德国哥特式建筑的杰作。建造它断断续续经历了 6 个世纪,19 世纪下半叶立面那对高塔楼才建成。最初承担设计建造任务的建筑师是科隆的格哈德(Gerhard of Cologne)。参与设计科隆主教堂



图 11-52 索尔兹伯里大教堂，1220～1270 年，英国索尔兹伯里

图 11-53 科隆大教堂，始建于 1248 年，最终完成于 1880 年，德国科隆



的人，大多熟悉近邻法国的建筑艺术，自然而然吸纳了法国哥特式主教堂的特色，更注意强调挺拔的垂直效果。以类似于法国博韦主教堂“插入天空”的精神，科隆主教堂唱诗堂拱顶高度接近了 46 米，虽然还略低于博韦主教堂，但因宽度窄，强烈上升的视觉效果似乎更胜一筹。完成于 19 世纪的双塔，承继这种精神，同样展示出直逼苍穹的效果。

古典美术故乡意大利也感受到法国哥特式主教堂的魅力，在伦巴底地区，法国的影响更明显，米兰修建主教堂时，就从法国请来了能工巧匠。米兰主教堂是意大利哥特式建筑的奇葩，它并没简单模仿米兰人推崇的法国风格，而是博采众长，形成自己独特的面目。就比例而言，米兰主教堂中堂宽高之比，远不如法国哥特式主教堂，整体更显开阔平稳。在外部，小尖塔、窗花格之类的法式装饰，与白色石材混为一体，形成令人眼花缭乱的生动视觉效果，一眼望去，不由心生喜悦（图 11-54）。建造米兰主教堂时，哥特式美术已近尾声，文艺复兴新风的最初气息开始吹拂着它的立面。

### 雕塑

哥特式雕塑，跟罗马式雕塑相似，主要依附于建筑。独立于建筑的雕塑，并非没有，但数量有限，远不能与以后的时代相比。随着社会生活世俗化倾向的扩展，这个时期的雕塑，显示出日益告别罗马式雕塑的特点，人情味和真实感受到更多关注，前一时期那种强调精神性的非再现性表现手法逐渐消逝，向古希腊罗马雕塑靠拢的做法扩散开来，为 15 世纪的文艺复兴翻整了开花结果的土壤。

沙特尔主教堂，不仅有美妙的彩色玻璃窗，而且有动人的装饰雕塑。立在它西立面王室大门处的一系列人像柱（图 11-55）



向基督徒展示着《圣经·旧约》中的先知、王和女王。有别古希腊神庙的人像柱，这些人像柱并不起支撑作用，更确切说是柱上高浮雕。这些全身像严格遵从柱身形状，保持垂直站立的姿势，共同营造严整和谐的装饰效果。虽然每个人都以僵板的正面状出现，形貌和衣纹也显露出程式化的特点，但他们已不像罗马式浮雕那样强烈地从属建筑构件了，凸起感更为明显，同时形体上也不那么夸张了，更接近现实生活中的人。沙特尔大教堂西立门的这些人像柱属于早期哥特式雕塑，出现在它南耳堂的圣徒人像柱，已是13世纪的作品，真实感和生动性都得到加强。向写实迈进的步伐，在亚眠大教堂和兰斯大教堂的高浮雕上，看得更清楚。立在亚眠大教堂西立面中门门心柱上的基督像（图11-56）是那么生动自然，令人感到自己就站在他面前接受福祝。离开亚眠大教堂，站到兰斯大教堂西立面中门前，同样能看到令人感到亲切自然的宗教人物形象。并列在一起的《圣母领报》和《圣母往见》（图11-57），再现了圣母生涯中的两个故事。左边一组，是童贞女马利亚听到大天使加百列告诉她因圣灵怀上耶稣的情景；右边一组，是圣母听闻此事后去拜访亲戚以利沙伯，告知自己受孕并得到祝福的情景。两组雕像，风格明显不同，前者于质朴单纯中展示出圣母和加百列的心态；后者的人物形体和衣纹处理，类似古希腊雕塑，显得分外饱满坚实。出现这种情况，并不奇怪，建造大教堂，工程浩大，历时经久，必须延揽各地工匠通力协作。这两组雕像，是由不同师傅创作的，自然透露不同地区门派的特点。西

图 11-54 米兰大教堂，始建于1386年，意大利米兰

图 11-55 人像柱，1145~1170年，石，法国沙特尔大教堂





图 11-56 基督像，约 1225～1230 年，石，法国亚眠主教堂

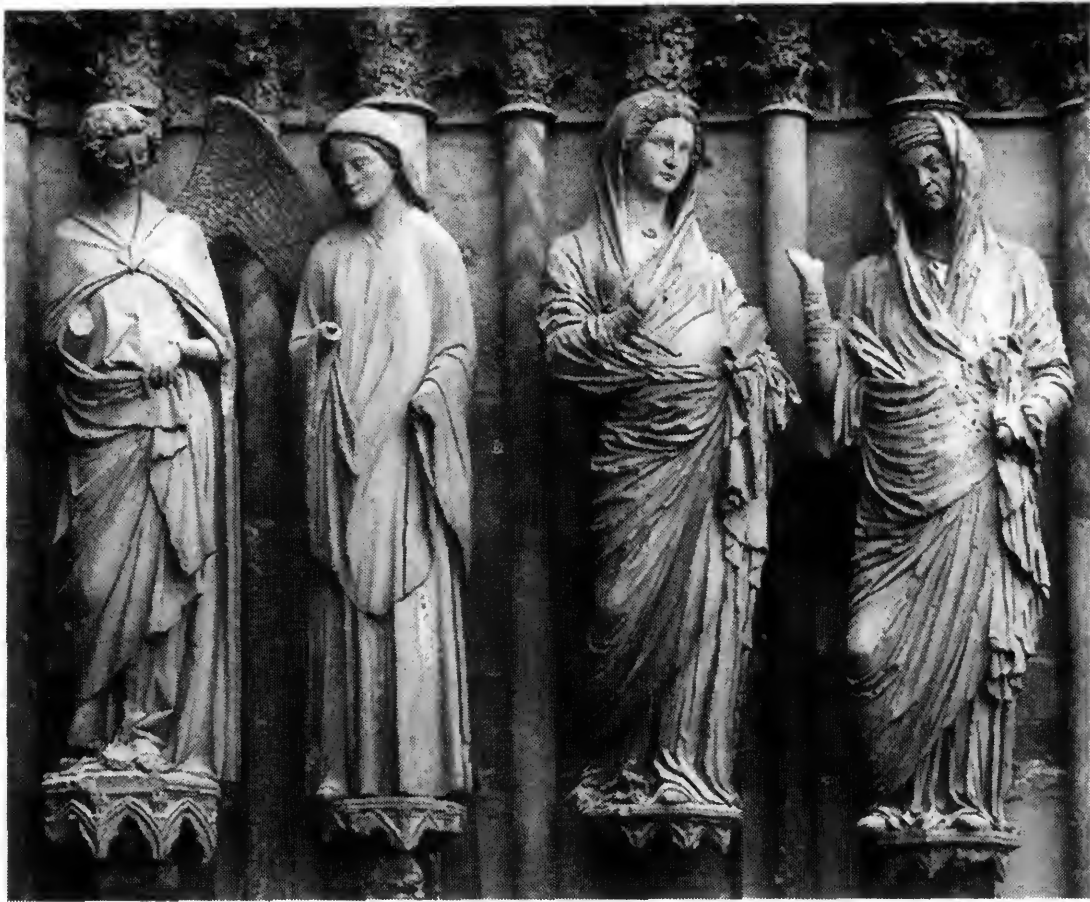


图 11-57 圣母领报与圣母往见，约 1225～1245 年，法国兰斯主教堂



图 11-58 圣母长眠，约 1220 年，石，法国斯特拉斯堡主教堂

立面大门处，是主教堂最引人注目的关键部位，来往和进出的人最多，必然成为建筑主事者认真对待的地方，装饰它的工匠，肯定要请最佳者，《圣母领报》和《圣母往见》如此精彩，也就决非偶然了。

法国在哥特式美术中的贡献首屈一指，但其他国家在哥特式美术也有着各自的独特贡献，并不会被前者的光辉遮掩。德国当时控制着斯特拉斯堡，在这座城市著名的哥特式主教堂，也有著名的哥特式雕塑，《圣母长眠》（图 11-58）是其中最优秀的高浮雕。13 世纪以来，不少德国工匠在法国主教堂工作，回国后就会把学到的东西运用到创作上。有史家认为，这件略晚于《圣母往见》的作品，可能吸收了它的手法。两件作品的风格，确有相似之处，但究竟原因何在，还难以确定。《圣母长眠》构图难度大于《圣母往见》，雕塑家在给定的半圆形壁



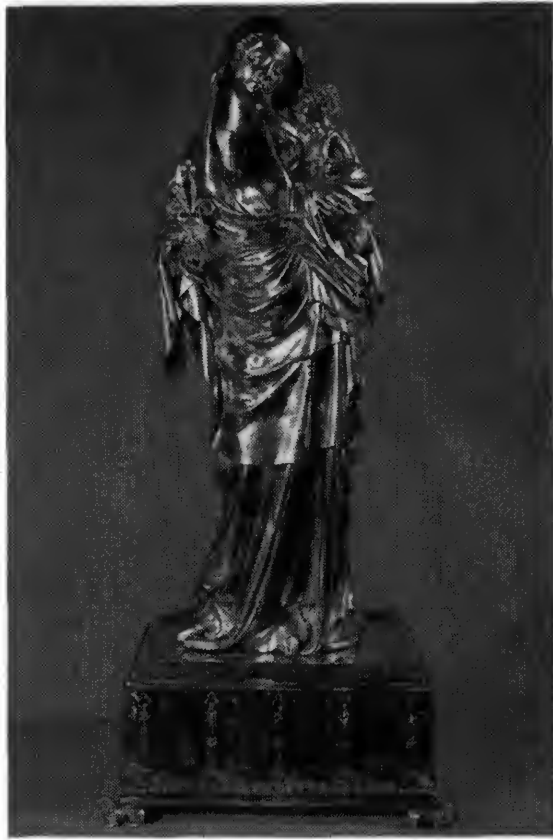


图 11-59 埃克哈德与乌塔，约 1245~1260 年，石，高 188 厘米，德国瑙姆堡主教堂

图 11-60 圣母子，约 1339 年，银上镀金、珐琅彩，高 69 厘米，巴黎罗浮宫

面上，巧妙地安排了这个令人悲伤的情景，以静静仰卧在床上的圣母遗体为中心，四周集聚着悲痛的人群。抹大拉的马利亚坐在床前正中的地上。与她相对，基督手持象征圣母灵魂的小雕像，站在床的另一侧，正准备把母亲灵魂接回天堂。基督两侧，对称出现了 12 门徒，他们全沉浸在哀伤中。整个场面明确清晰、均衡和谐，但这种效果不是靠罗马式雕塑那种随心所欲的方式获得的，雕塑家要考虑真实感，力求在不影响人物形体比例和空间位置似真的前提下，把他们美妙地组织在半圆形壁面内，所以才会让抹大拉的马利亚坐在地上，让两位门徒弯身扶正圣母的遗体。

比《圣母长眠》更迟一些年出现的《埃克哈德与乌塔》(图 11-59) 是德国瑙姆堡主教堂一件很有特色的双人全身立像。为捐助教会事业的大施主在教堂留下他们的形象，在中世纪是常见的做法，这种做法至今仍然存在。埃克哈德男爵和男爵夫人乌塔是一对热心赞助瑙姆堡主教堂的贵族夫妇，于是他们的雕像就立在教堂里供人景仰。两人仍像沙特尔主教堂等处的全身立像那样贴壁直立，但他们的形体更饱满、姿势更从容、个性也更鲜明。美丽的乌塔托着衣襟的左手，显示出“瑙姆堡师傅”对女性特征观察的细致和表现的精到。从他们的身上，还能看到当年着色的痕迹，那也是为了似真如实。

在从属于建筑无法移动的雕塑之外，哥特式雕塑家也创作了不少小型的独立雕塑，它们能移动，可依需要摆放在不同地方。从 13 世纪起，法国等地崇拜圣母的感情日益高涨，受此种风气影响，一种新的美术样式——抱子圣母像广泛流行起来，许多美术家都发挥自己的才华创作出众多各具其妙的佳



图 11-61 尼古拉·皮萨诺：圣诞与圣母领报（布道坛装饰浮雕），1259~1260年，云石，意大利比萨洗礼堂



图 11-62 斯吕特：摩西井 1395~1406年，石，人物高 180 厘米，法国第戎尚莫尔修道院

作。法王查理四世之妻让娜·德埃夫勒 1339 年献给圣德尼隐修院教堂的《圣母子》（图 11-60），是其中最著名的作品。身材修长的圣母，怀抱小耶稣，从容站在基座上，一条流畅的 S 形曲线，从头到脚，贯穿在圣母形体中，赋予她优雅的风度。对母子亲情的刻画融在生动的形神处理上。银上镀金的作法，增添着这个小型圣母子像的高贵感。在这里，圣母不仅是耶稣之母，而且是众生之母，信徒从她美丽温柔的形象上获得心灵的慰藉，就像面对自己的慈母一样，她的高贵闪耀着人性的光辉。

与法国人这个小型的圣母子像形成强烈反差的，是德国人创作的另一件小型圣母子像《圣母哀悼基督》（彩图 23）。德国人喜爱并擅长木雕艺术，这件惊人的圣母子像就是一件着色木雕。为了便于区分，人们往往根据收藏者的名字称它《勒特根的圣母哀悼基督》。与上个世纪的写实因素浓厚的《圣母长眠》和《埃克哈德与乌塔》大不相同，也与同时期的其他不少雕塑距离甚远，这件木雕没有沿着已获得成功的哥特式写实性雕塑的道路前进，反而又退回到以往那种重视感情宣泄的表现性雕塑。圣母和基督的形体比例失当，不符合似真的要求。圣母不是法国人塑造的温柔美丽的少妇，而是满面愁苦、憔悴不堪的老妇，她僵坐在那里，怀抱死去的儿子。而基督的形象更加可怕，完全是一具枯瘦的僵尸，被钉过的手脚，结着瘤子般的血块，见了令人作呕。雕塑家这么做，目的就是为了刺激观者，让他们能深切地体验这个人类悲剧的意蕴，基督的献身和圣母的痛苦。强调精神和情感表现，这样的艺术追求，从此后的德国美术家身上发现，成为德国美术的一个传统。

随着时间推移，欧洲人更了解了古典文化，借鉴古典雕塑的做法，不单出现在法国，也出现在意大利。比萨人尼古拉·

皮萨诺 (Nicola Pisano, 约 1205~1280 年) 为比萨主教堂洗礼堂创作的布道坛装饰浮雕 (图 11-61), 处理方式与古罗马石棺浮雕塑颇为相近。在表现圣母领报和圣诞的这个装饰浮雕上, 两个情节同时出现, 相互关联。饱满的构图容纳了一个个写实倾向明显的形象, 不过等级制的人物组合方式仍然占据着整个场面, 中央的圣母要比前景处的人物高大不少, 成为作品中最为突出的形象。体现在这里的两种倾向混搭的现象, 将会在日后的日子里消失。

中世纪晚期, 有一些有名有姓的雕塑家活跃在欧洲, 留下了传世之作。克劳斯·斯吕特 (Claus Sluter, 约活动于 1380~1406 年), 是尼德兰雕塑家, 在勃艮底公国首都第戎掌管着腓力二世的雕塑作坊。在这座城市的卡尔都西会尚莫尔修道院, 斯吕特创作了自己最著名也最优秀的《摩西井》(图 11-62)。《摩西井》象征生命之泉, 上方曾有基督受难像。现存主体部分是环绕着六面形井体的六个全身像, 他们分别为《圣经》中的先知和国王, 除了摩西, 还有以赛亚、大卫、耶利米、但以理和撒迦利亚。如图所示, 长髯老者显然是摩西, 头上的角是他特有的标志。在摩西右侧的是以色列国王大卫, 手持的卷册, 象征他是《旧约·诗篇》的作者。感人之处, 并不在这样的暗示, 而在他们饱满坚实、生机勃勃的形象。虽然他们仍依附于井体, 但他们那么强烈地突显在人们眼前, 十分接近自由的圆雕了。这样从细节到整体都真实生动的人物形象, 距文艺复兴的追求确实不远了。

### 绘画

彩色玻璃窗画, 是哥特式绘画最独特最光辉的创造。哥特式教堂, 由于不需要厚重的实墙承重, 能够引入光线的大窗布满大多数壁面, 像古代罗马壁画或拜占庭镶嵌画这样的绘画在哥特式教堂里也就丧失了生存的空间, 彩色玻璃窗画应运而生, 获得大发展的良机, 形成了空前绝后的彩色玻璃窗画艺术的黄金盛世。

在法国, 每座主教堂都少不了彩色玻璃窗, 但保存得最好的彩色玻璃窗嵌在沙特主教堂壁体间, 上面有不少美妙动人的彩色玻璃窗画, 一处高过四米的尖券大窗上, 显现出抱子圣母端庄美丽的形象 (图 11-63), 因而被称为《美窗圣母》。在大窗的框架内, 由周围装饰味十足的图像陪衬, 端坐在宝座上的巨大圣母, 抱着耶稣, 出现在空中的光流里, 红色的背景让白衣的圣母形象更加熠熠生辉、仪态万方。她和周围的一切, 全融入一派华美的光彩中, 为教堂营造出神圣超凡的氛围。

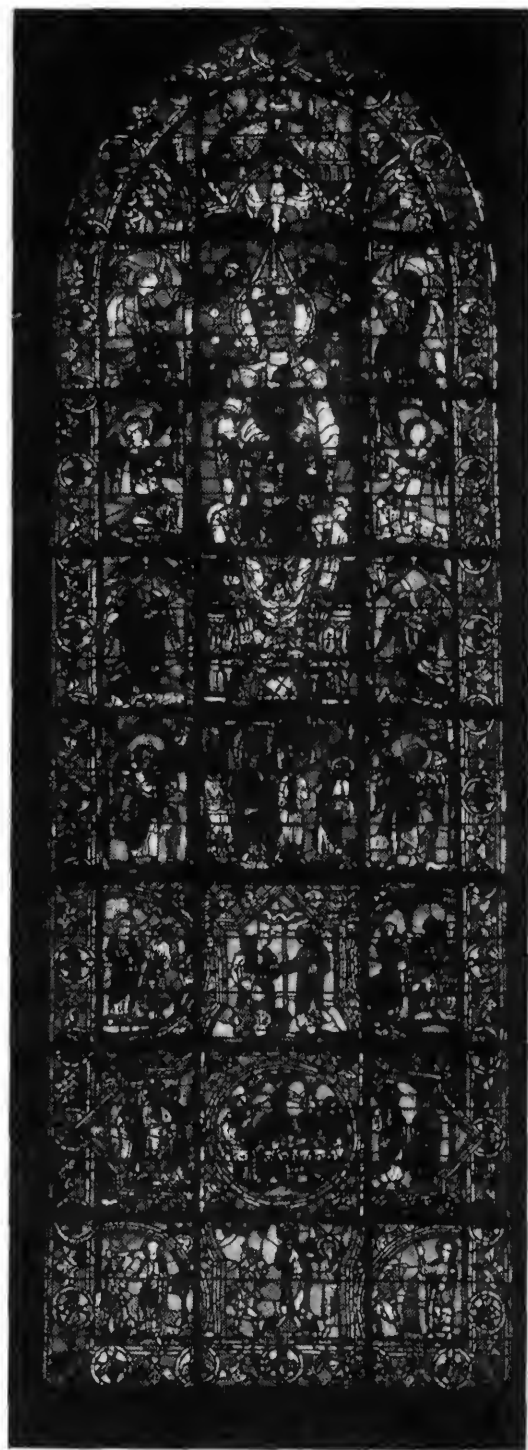


图 11-63 美窗圣母, 约 1170 年, 高 427 厘米, 法国沙特尔主教堂



图 11-64 圆花窗与尖券长窗，13 世纪，彩色玻璃窗画，圆花窗直径 12.8 米，法国沙特尔主教堂

图 11-65 亚伯拉罕夫妻接待三位陌生入，1253~1270 年，羊皮纸彩绘加金箔，14 厘米×9 厘米，巴黎国家图书馆



彩色玻璃窗画的迷人效果，与它特有的制作工艺密不可分。设计好草图后，创作者开始把经过金属氧化处理的彩色玻璃片嵌入铅制的条状框架，使它们共同组合成图像。那些框住彩色玻璃片的铅条，有如浓黑的墨线，贯穿在整个玻璃窗上，决定着作品的基本形象。这种与镶嵌画一样带有鲜明工艺性的制作方式，让彩色玻璃窗画具有了浓厚的装饰意味。嵌在铅条中的红、黄、蓝、白、黑等纯正的彩色玻璃图形，经阳光映照，会闪耀出独特的光彩，在教堂内部投射出梦幻般奇丽的效果，让人宛如置身天堂。比例的美和光线的美，这两种絮热重视的、体现上帝精神的品质，充分展示在法国王太后卡斯蒂利亚的布朗歇出资修成的巨型圆花窗和尖券长窗上（图 11-64），从 13 世纪至今，它们一直在沙特尔主教堂北耳堂放射着永不减弱的宗教光彩和艺术光彩。

哥特式主教堂的彩色玻璃窗，不仅仅表现神圣的形象，也反映当时社会的生活，“木匠行会签名窗”（彩图 24），以更加生动清楚的语言，讲述中世纪欧洲木匠工作的状况，一左一右两名木匠正认真地用斧头砍着放在架子上的木料。普通手艺人形象能出现在主教堂彩色玻璃窗上，跟修建主教堂有关。前文多次提到主教堂建筑工程耗资巨大，要靠各方捐助，手艺人行会出资制作彩色玻璃窗，便可以留下“职业形象”，作为集体签名。

13 世纪下半叶，随着建筑任务有所减少，彩色玻璃窗画也开始从盛极的顶峰往下走，手抄本插图此时呈现出振兴的局面。哥特式时期的法国，一如罗马式时期，仍是手抄本插图的重镇，一幅为法王路易九世创作的《圣路易诗篇》插图（图

11-65), 描绘了亚伯拉罕夫妻热情接待三位天使化身的陌生人。这个故事在中世纪十分流行, 美术家不止一次表现过它, 因为基督徒认为这三位天使预示着三位一体的观念。在装饰纹样的边框内, 立在中央的幔利橡树分隔开两个场面。左边亚伯拉罕正迎接三位陌生人。右边, 他正为客人上餐, 他的妻子撒拉站在一旁, 神化身的三位天使, 告诉年迈的撒拉将怀孕生子, 这也被基督徒视为预示着圣母领报。一个小小的插图, 承载了如此重要的信息, 中世纪美术的象征性在此获得有力的证明。画家仍然注重平面性和装饰性, 但以优美的线条和单纯的色彩塑造出来的形象, 透露着类似《圣母子》的艺术追求, 平易近人、秀美优雅。

哥特式后期, 在欧洲出现了一股被称国际哥特式的美术潮流, 它的代表人物林堡三兄弟, 为中世纪欧洲手抄本绘画做了光辉的终曲。林堡三兄弟 (Pol de Limburg、Herman de Limburg、Jean de Limburg, 均逝世于1416年), 从尼德兰来到法国, 先服务于勃艮第公爵, 后供职于贝里公爵宫廷, 为这位热心赞助美术事业的著名人物创作了《贝里公爵豪华日课经》(图11-66)。在中世纪晚期, 基督徒为每天七次的祈祷活动制作日课经, 贵族往往会让画师精心装饰这种日课经, 使之成为可供赏玩的艺术品。《贝里公爵豪华日课经》就是这样产生的魅力十足的绘画集。可惜的是, 一场瘟疫夺走了林堡三兄弟的生命, 其中个别地方只好由才能较差的人补画。贵族奢侈的生活、农民辛苦的劳作, 分别展示在不同月份的插图中, 共同构成当时法国社会生活和自然风光的生动写照。从《一月》上, 可以看到林堡三兄弟以鲜艳的色彩和纤细的线条, 描绘出贵族在贝里公爵宫廷聚会的热烈场面, 每一个细节都被津津有味地刻画出来, 身材修长的人物形象虽然相当自然生动, 但缺乏明显的体积感, 优雅中透露出浓厚的装饰性和抒情性, 这既是林堡三兄弟绘画的特色, 也是另一些国际哥特式画家绘画的特色。

13世纪初, 十字军劫掠了君士坦丁堡, 此后不久, 一种被意大利人称为希腊风格的绘画风格出现在意大利, 在某种程度上, 它是逃到意大利的拜占庭画家带来的。瓦萨里当年就意识到这种影响, 它渗透到此后意大利的绘画中。

锡耶纳共和国, 在中世纪后期, 是意大利美术重镇。1260年, 锡耶纳于蒙特佩尔蒂战役中打败了强敌佛罗伦萨, 锡耶纳人将胜利归功于圣母。狂热崇拜圣母的感情让锡耶纳人把圣母当作锡耶纳城主保圣人。美术自然也要歌颂圣母, 14世纪初, 锡耶纳最优秀的画家杜乔 (Duccio di Buoninsegna, 活动于1278~1318年) 受托为锡耶纳主教堂创作大型祭坛画《庄严



图 11-66 林堡三兄弟：一月（《贝里公爵豪华日课经》插图），1413~1416年，细密画，22厘米×14厘米，法国尚蒂利博物馆

图 11-67 杜乔：庄严圣母，1328~1311年，木板蛋彩贴金画，213厘米×412厘米，意大利锡耶纳大教堂作品馆



圣母》（图 11-67），就是锡耶纳人这种热情的一次生动体现。从祭坛画主体部分“圣徒陪伴着的圣母子”上，能发现杜乔一方面继承了拜占庭圣像画严整均衡的构图原则和摆布人物的方式，如圣母仍保持等级制的超大形体。另一方面，他又赋予每个形象更多的个性特征和生动细节，也让人物多了些立体感。

锡耶纳画派，前有杜乔，后有罗伦采蒂兄弟和马尔蒂尼。马尔蒂尼（Simone Martini，活动于1315~1344年）是杜乔弟子。他曾为诗人彼得拉克画过劳拉肖像，也曾为法国国王和阿维尼翁教廷工作，在当时颇受欢迎。《圣母领报》最能体现他纤巧优雅的国际哥特式画风（图 11-68），跟老师的圣母像相伴，这幅祭坛画也放在锡耶纳大教堂，歌颂着这个城市的主保圣人。在一派令人想到拜占庭镶嵌画的金黄背景前，圣母坐在暗示她未来神圣地位的宝座上，长袍垂在地面，衬托着她优美的姿势。跪在她前方的加百列，正小心翼翼地向她宣告因圣灵受孕的神迹，圣母的表情揭示出她内心的惊讶和困惑，马尔蒂尼显然要使这幅画既有形式美感也有心理深度。

锡耶纳之外，佛罗伦萨共和国的美术在中世纪后期也成就突出，奇马布埃和乔托，为此时的佛罗伦萨绘画艺术贡献出自身的全部才能。与杜乔活跃在同一时期的奇马布埃（Cimabue，活动于1272~1302年），最著名的绘画是为佛罗伦萨圣三位一体教堂创作的《宝座上的圣母子》（图 11-69）。对照一下杜乔的《庄严圣母》，两幅作品的异同一目了然。杜乔的水平构图，在奇马布埃这里，变成了垂直构图，但两位画家都坚持以圣母子为中心，在其周围对称地安排众多陪衬形象。意式拜占庭风格同样是奇马布埃运用的绘画语言，突出在天使和先知之上的高大圣母，大量运用的金色，类型化的形象，证明了这种风格的基本特点对当时意大利各地画家的吸引力。圣母面孔塑造得更优美更自然，先知们的形象也更有情趣，这都预示着发展和变化。





这种发展和变化，就是让绘画更接近生活和自然，踏上一条与古代希腊罗马美术方向类似的道路。在这个过程中，乔托（Giotto di Bondone，约1267~1337年）起着关键作用。据瓦萨里的说法，奇马布埃看到牧羊少年乔托画在岩石上的画，便收乔托为徒，把他培养成胜过自己的大画家。不同于奇马布埃，被薄伽丘誉为“佛罗伦萨明灯”的乔托，大显身手的领域是壁画，布满帕多瓦城阿雷纳礼拜堂壁面的大型组画，充分显示了乔托壁画惊人的美。

帕多瓦阿雷纳礼拜堂是富商斯克罗韦格尼捐资修建的，因而也被称为斯克罗韦格尼礼拜堂。乔托为它创作的壁画，主要表现基督和圣母的故事，其中不少都是感人至深的杰作。《犹大之吻》（图11-70）以前所未见的戏剧性，展示了犹大出卖基督的那一刻。画面正中，犹大上前抱住基督亲吻，借此向罗马人表明这正是他们想抓的基督。基督的目光无畏地注视着面前的犹大，后者的神态透露着畏怯，站在前景的这两个人的形象，让正邪双方的交锋碰撞出闪亮的火花，目睹之后，令人久久难忘。其他人物，神情动作，各具特点，但都服从主题需要，不是概念化的形象。同前述几位意大利画家相比，这些用明暗法塑造的形象，更稳定地站立在那里，有了更突出的实体

图 11-68 马尔蒂尼：圣母领报，1333年，木板蛋彩贴金画，305厘米×267厘米，佛罗伦萨乌菲齐美术馆

图 11-69 奇马布埃：宝座上的圣母子，约1230年，木板蛋彩贴金画，390厘米×220厘米，佛罗伦萨乌菲齐美术馆

图 11-70 乔托：犹大之吻，约1305年，湿壁画，意大利帕多瓦阿雷纳礼拜堂



感。令人深为动心的还有乔托用色的本领，整组壁画朴实的形象全被一种美丽纯净的蓝色调统摄着，营造出超凡入圣的崇高感，难怪色彩大师马蒂斯会对这样的壁画大加赞美。当然，在创造似真的人物和空间时，乔托还有笨拙之处，但其中流露的真挚感情弥补了他的不足。由于乔托在历史转折关头的贡献，从他死后，声望一直持续不减，西方绘画之父这样的尊称也被加在他头上。

#### 思考题：

1. 早期基督教美术与拜占庭美术的主要表现和艺术特色。
2. 早期中世纪美术有哪些主要的成果？
3. 罗马式美术在建筑、雕塑、绘画方面有什么贡献？
4. 哥特式美术取得了哪些惊人的成就？
5. 罗马式雕塑与哥特式雕塑的异同。
6. 13世纪和14世纪的意大利绘画新气象何在？

#### 课堂讨论：

1. 中世纪欧洲美术与古代希腊罗马美术主要的差别何在？基督教在其中发挥着什么作用？

## 第十二章 文艺复兴美术

从中世纪转向文艺复兴时期，是一个渐变的过程。中世纪晚期，资本主义的萌芽，一个接一个，在欧洲城市里破土而出，逐渐生长壮大，日益扩展着自身的影响力。在这种形势下，人们对古代希腊罗马文化的态度有了重大改变，彼得拉克等人文主义者，摆脱经院哲学的影响，满腔热情地投入到研究古典文化的潮流，并将这种不同于基督教文化的古典文化视为理想之物。在这批人文主义者的心目中，古代希腊罗马是黄金时代，随后而来的中世纪，也就是由基督教主导的千余年，则是黑暗时代。他们自身伟大的历史使命，就是重建一种以人为本、珍视个体价值的文化，让古代希腊罗马那样的黄金时代重现于世。西文 Renaissance（再生、复活）一词指的就是这样的一个新时代。我们把它称为“文艺复兴”，其实，这个新时代远不只复兴了文艺，它是一个思想解放的伟大时代，是一个热情创造的伟大时代。

文艺复兴，是当时的人文主义者为自身所处时代给出的名称，而不是像中世纪那样由后人命名。这恰恰体现了当时人的自觉。在这个时代，基督教并没退出历史舞台，基督教精神仍然留存在社会生活中，但它已不像中世纪那样严格地控制一切了。人文主义者倡导的世界观，强烈地影响着人们的思想和行为，改变着人们对自身、对上帝、对社会、对自然界的看法。在这个时代，人和现实世界重又受到高度关注、理性和科学的态度获得了有力发展，成为对抗中世纪宗教神权观念的利器。“人为万物尺度”，人是宇宙间最宝贵的事物，这样的观念引领着这个时代开拓出一派新气象。

在人文主义的发源地意大利，新的精神、新的追求，受到强大的社会支持，浸润着美术领域的新探索，催生出西方历史上极其辉煌的美术现象。意大利人确立起来的古典美术原则和



语言，深刻影响了此后西方美术的发展。

意大利之外的欧洲美术，程度不同地接受了人文主义精神的洗礼，在固有的地区传统基础上，汲取了意大利人的创新经验，创造出别具特色的文艺复兴美术，与意大利文艺复兴美术相伴，共同形成丰富多彩的文艺复兴美术百花园。尼德兰等地区的美术成果，也对意大利人有一定影响。相互交流，彼此借鉴，并没减弱各自的鲜明民族特色，这也是欧洲文艺复兴美术值得珍视的遗产。

如何界定文艺复兴的年代，有人认为从14世纪到16世纪，有人认为从15世纪到16世纪。本书以后者为据，有些情况在中世纪美术部分做了说明。15世纪前80年，通常算作早期文艺复兴，此后的四十来年，往往称为盛期文艺复兴，接下来是样式主义等的岁月。个体的情况，当然会有出入。

## 第一节 意大利早期文艺复兴美术

### 佛罗伦萨早期文艺复兴美术

15世纪的意大利，像古希腊一样，没有那种能掌控整个国家的皇帝和君王，类似城邦的独立政治实体分布在亚平宁半岛的不同地区。佛罗伦萨、米兰、曼图亚、威尼斯、乌尔比诺、帕多瓦……一个个势力不尽相同、疆域相当有限的共和国和王国，或相互争斗，或彼此妥协，力图以自身的优势扩大自身的影响，成功者自然就具有了霸主或盟主似的地位。这些城邦国家通常由世袭的贵族或富人家族控制，这批实际的统治者，为满足自身的权力欲、财富欲、文化欲、声名欲，往往成为绘画、雕塑、建筑创作的有力倡导者和赞助者。

在这批热心文化和美术的权贵中，长期统治佛罗伦萨的美第奇家族最为著名，美第奇一词已成为文艺赞助人的代名词。美第奇家族热衷于收藏古今典籍和美术品，创办图书馆和学园，关注和支持当代著名人文主义学者和美术家的活动。正是在美第奇等富贵家族的共同扶植下，意大利早期文艺复兴众多优秀的美术家，相继出现和活跃在佛罗伦萨，让这座城市成为文艺复兴美术的发祥地，成为不朽的文化名城。

在开创佛罗伦萨绘画新风的画家中，才具不凡、英年早逝的马萨乔（Masaccio，1401～1428年）是最为令人难忘的一位。在他笔下，绘画彻底摆脱了晚期哥特式纤巧的装饰风格，把塑造富于真实感的人物和空间放在了首要位置，从他有限的壁画作品上清楚地显示出这种艺术追求带来的新气象。

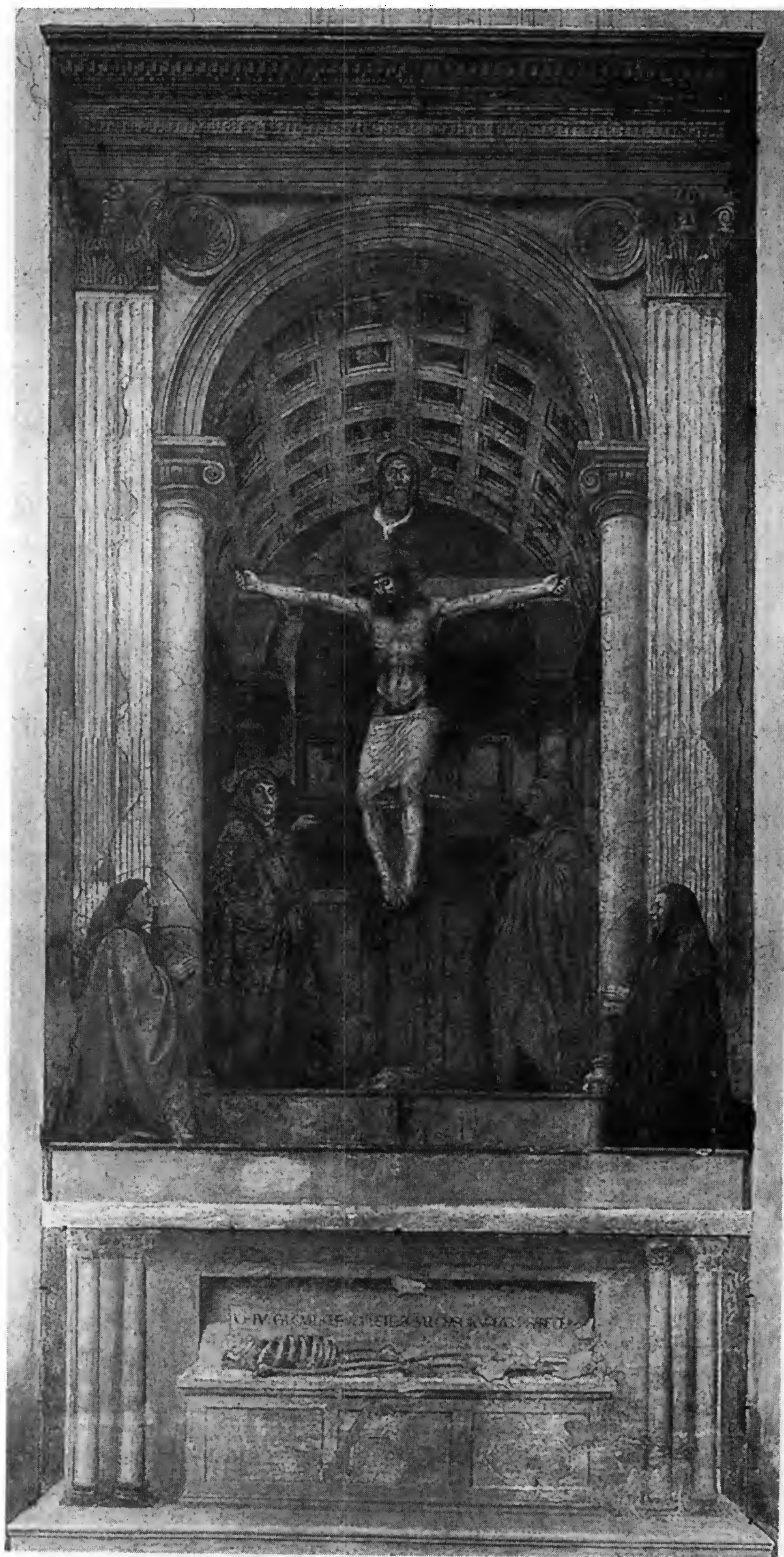


图 12-1 马萨乔：神圣三位一体，约 1425 年，湿壁画，663 厘米×285 厘米，佛罗伦萨新圣马利亚教堂

图 12-2 马萨乔：纳税金，约 1427 年，湿壁画，230 厘米×600 厘米，佛罗伦萨胭脂圣马利亚教堂布朗卡西礼拜堂



在意大利有着悠久传统的湿壁画，到了文艺复兴时期，成为最流行也最重要的绘画样式，15 世纪的意大利画家罕见不画壁画者，马萨乔正是一位杰出的壁画家。在获得佛罗伦萨同行认可并加入圣路加行会后不久，马萨乔为佛罗伦萨新圣马利亚教堂创作了《神圣三位一体》。这是一幅高 6.4 米、宽 3.2 米的大壁画，其规模适于表现如此神圣的主题。首次，三维空间，借助科学的透视画法，空前真实地呈现在平坦的壁面上。在这个令人信服的似真环境中，马萨乔描绘出同样可信的真人般大小的人物，通过明暗变化和人体结构的把握，他们立体的形象全自然地处在三维空间里。真实感十分重要，但传达神圣的精神同样重要。以钉在十字架的基督醒目的形象为中心，在严格对称、均衡、庄严、稳定的金字塔形内，从上往下，依次描绘圣父、圣子、圣灵这神圣的三位一体，站在十字架两侧的圣母和圣约翰，以及跪在柱边的两位捐赠人，后者很可能是委托马萨乔创作这件作品的伦齐家族成员。整个画面，洋溢着崇高的纪念性气势，会让信徒如跪着目睹此景的捐赠人一样心生敬畏。下方尸骨及其题词“我曾如你，你将如我”，是在中世纪和文艺复兴时期流行的“死亡象征”，其作用意在提醒人们从信仰中求得永生（图 12-1）。

接下来，马萨乔为佛罗伦萨一座加尔默罗会教堂内的私人礼拜堂创作了《纳税金》（图 12-2）。这幅画表现《新约·马太福音》中叙述的一个故事：耶稣带领门徒来到了迦百农，税吏要他们纳税，耶稣派彼得去湖边钓鱼，从鱼嘴里取出一块钱币，用来纳税。选择《圣经》故事作为绘画和雕塑的题材，在西方是极为普遍的现象，但选择这样一个特殊的情节来描绘，实属罕见，其中缘由，至今尚无定论，有人称用来体现善恶对照，有人称用来评价佛罗伦萨税政。抛开内含，我们把目光转向画面处理，看看马萨乔的新贡献何在。同一画面上，安排了三个不同的场景（中央是税吏索税和耶稣派彼得去钓鱼的场景，左侧是彼得钓鱼的场景，右侧是彼得纳税的场景），这种





图 12-3 乌切罗：圣罗马诺之战，约 1445 年，木板蛋彩画，180 厘米 × 320 厘米，伦敦国立美术馆

方式承继了中世纪的构图传统，跟以后西方绘画中一画面一场景的构图原则还有距离，但在具体描绘时，马萨乔完全摆脱了中世纪传统的束缚。借助科学的透视法和对人体的了解，他让一个个人物形象以及建筑和自然环境都显得十分真实，就像在现实生活中见到的那样。形体坚实饱满的耶稣、众门徒、税吏，共同呆在有空间深度感的环境里，其大小和位置，不再依尊卑确定，而是照实际那样近大远小。他们的神情和动作，同样是为了真实揭示他们之间的关系和心理状态。面对这个绘画世界，谁都能看到马萨乔远比乔托等前人更真实地在二维平面上再现了三维空间以及活动在其中的立体人物，为再现性绘画的发展做出了不容忽视的贡献。

借助科学，发展绘画，是 15 世纪意大利的新潮流。透视画法，不单吸引着马萨乔，也吸引着众多佛罗伦萨画家。远比马萨乔长寿的乌切罗（Paolo Uccello，1397～1475 年），就是其中最为突出的人物，他对透视画法的狂热迷恋，成为议论的话题，而他的名作《圣罗马诺之战》（图 12-3）则是他这种热情的有力佐证。《圣罗马诺之战》共三幅，它们是应美第奇家族委托创作，用来装饰豪华者洛伦佐·美第奇卧室的。《圣罗马诺之战》描绘了佛罗伦萨 1432 年一次胜利的战争，其目的显而易见，就是要歌颂佛罗伦萨，赞扬美第奇家族。这幅画表现了尼科洛·达·托伦蒂诺指挥佛罗伦萨军队，在圣罗马诺与锡耶纳军队交战的场面。左侧树上的橘黄色果实，象征着美第

图 12-4 安杰利科：圣母领报，约 1440~1445 年，湿壁画，216 厘米×320 厘米，佛罗伦萨圣马可修道院



奇家族。虽然创作的时期晚于《纳税金》，但画面上圆滚滚的军人和战马，有如木偶一般，使这场战争带上了童话或游戏的意味，远不如马萨乔笔下的场面真实可信。乌切罗好像并不太在意是否传达了战争的实况，图案式的画面组织，尤其是贯穿其间的透视画法，才是他真正关注的所在。倒下的士兵，地上的长矛，全都有意摆成指向远方透视灭点的样子，这一切纯然是为了体现他心爱的情妇——科学的透视法。

利用透视画法，营造似真的三维空间，借助明暗变化，刻画如实的立体形象，这种体现在马萨乔雄浑有力的绘画中的新倾向，也不同程度出现在佛罗伦萨修士画家安杰利科（Fra Angelico，约 1400~1455 年）和菲利波·利比（Fra Filippo Lippi，约 1406~1469 年）的绘画中。中世纪时，隐修院里的不少修士从事绘画并不俗成就。这种现象，仍然存在于 15 世纪的意大利。安杰利科和菲利波·利比就是文艺复兴时期修士画家的杰出代表。当然，因信仰和人格的差异，这些修士画家的画风并不一致。

安杰利科，是一位虔诚的多明我会修士，他的绘画，一如其名，透露出天使般纯洁优美的特色。童贞女马利亚从大天使加百利口中听到自己因圣灵受孕，这个故事，不知被多少画家反复描绘过多少次。安杰利科一生中，也多次描绘这个故事。受佛罗伦萨圣马可修道院院长之托，安杰利科，在其艺术成熟期，为该修道院创作了一组湿壁画，其中最为优美动人的就是表现这个故事的《圣母领报》（图 12-4）。15 世纪新风的影响，可以在敞廊等的空间处理和明暗的运用上看到，但就整体而言，安杰利科显然有别于马萨乔。纤巧的笔法，单薄的人物，

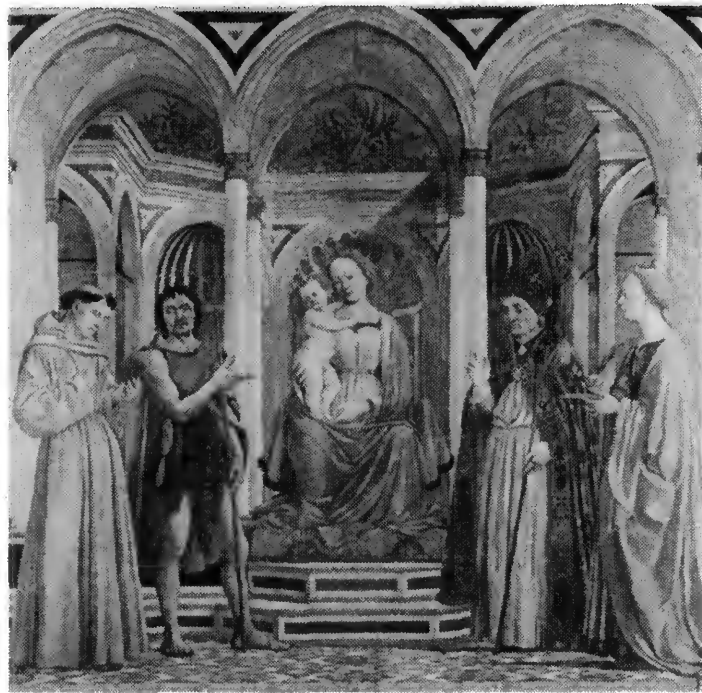


图 12-5 菲利波·利比：圣母子与二天使，约 1460 年，木板蛋彩画，92 厘米×64 厘米，佛罗伦萨乌菲齐美术馆

图 12-6 韦内齐亚诺：圣母子与圣徒，约 1455 年，木板油画，208 厘米×213 厘米，佛罗伦萨乌菲齐美术馆

装饰的情趣，清丽的色调，无不体现着国际哥特式的遗风。圣母脑后的光环，天使的彩翼，草地上的小花，与写实性的刻画显然有矛盾。细细品味，安杰利科的理想，更在抒情，更在传达内心的体验和宗教的精神。圣母得知无沾受孕的神圣时刻，被安杰利科怀着深情描绘得极为单纯、极为真挚。在一尘不染的敞廊里，圣母马利亚和大天使加百利富有表现力的形象焕发着神圣的光彩，让人领略到精神之美。

与安杰利科截然相反，菲利波·利比既不虔诚也不安分，虽非优秀的修士，却是优秀的画家。或许与他倾心尘世生活的态度有关，菲利波·利比的画风带有更鲜明的写实特征，不似安杰利科那般空灵。同样是表现圣母，菲利波·利比的名作《圣母子与二天使》（图 12-5），已无安杰利科《圣母领报》尚存的国际哥特式倾向。像他熟知的马萨乔，他不仅关注透视画法和空间感，也考虑形象塑造的真实生动。但在刻画人物形体时，他不同于马萨乔，更加强调线条的表现力，圣母子等的形体、动作和神情，全是用流畅的线条精确勾勒出来的。明暗的处理从属于线条，在造型时发挥着辅助作用，让人物呈现浮雕般的凸起效果。圣母子头上的光环，是处在三维空间中的、有透视短缩的、若隐若现的透明体，把它与安杰利科笔下的圆盘状光环对照一下，就会明白菲利波·利比在追求真实感上的进展。这种追求同样体现在圣母子与二天使相互关系的刻画上，从中不难发现更加浓厚的人性。

在佛罗伦萨从事绘画的美术家，不仅有当地人，也有外来客。韦内齐亚诺（Domenico Veneziano，约 1410～1461 年）就来自威尼斯，他的西文名称多梅尼科·韦内齐亚诺，实际意思就是威尼斯人多梅尼科。这里仍然遵循国人惯例，称其为韦内齐亚诺。他的代表作《圣母子与圣徒》（图 12-6）是圣露西



祭坛画的主体部分，构图采用文艺复兴时期流行的“神圣对话”这一样式，抱着小耶稣的圣母坐在中央宝座上，圣徒站立在两侧，彼此间的联系，由谈话和倾听自然而然形成。塑造得真切的人物形象和谐地处在真切的室内环境中，色彩和光线的处理更增强了作品的真实感。意大利早期文艺复兴绘画的新倾向，在这幅祭坛画上再一次获得生动的体现，让人感受到新潮无所不在的力量。

上述画家，大体应算作早期文艺复兴的第一代美术家，在后一代佛罗伦萨画家，卡斯塔尼奥（Andrea del Castagno，约1421~1457年）是个不容忽视的人物。他的绘画，同样显示出在二维平面上创造三维空间环境和立体人物形象的趋势。1447年，他为佛罗伦萨一所修道院创作的大型湿壁画《最后的晚餐》，可以视为达·芬奇之前最优秀的最后晚餐图。体现在《最后的晚餐》中的一些特点，在卡斯塔尼奥三年后完成的规模宏大的湿壁画《男女名人像》（图12-7）上得到了进一步发扬。全长近十六米的壁面上，出现了人们熟知的著名人物，其中一个人物，就是用本民族俗语写出《神曲》的意大利诗人但丁。运用明暗变化，卡斯塔尼奥精确地塑造出立体感鲜明的人物形象，但丁伸出左手，仿佛正在与人交谈，他踏在台阶上的右脚及脚下的投影，强调出三维空间的效果，让这个略大于真人的形象就像生活在这个别墅中。

继第二代美术家之后，在15世纪40年代出生的佛罗伦萨画家，属于早期文艺复兴最后一代美术家，波提切利（Sandro Botticelli，1444~1510年）和吉兰达约（Domenico Ghirlandaio，1449~1494年），从不同侧面体现了这一代佛罗伦萨画家的艺术追求。

借助透视画法和明暗处理，营造似真如实的绘画世界，成为早期文艺复兴画家追求的基本目标，大多数佛罗伦萨画家，不论是表现基督教题材，还是描绘神话故事，都力求加强空间的三维感和人物的立体感。不过，也有少数画家偏离这一主流，显示出异样的绘画风格。波提切利就是这样的人物。波提切利师从修士画家菲利波·利比，并把后者用线造型的手法发展成一种更优美、更抒情、更具装饰感的绘画语言。

波提切利的画艺，博得了豪华者洛伦佐·德·美第奇及其圈内人文主义者的赏识。他为这位佛罗伦萨权贵创作了一系列神话题材的作品，其中的《维纳斯的诞生》（彩图25），无疑是波提切利最佳的创造，也是意大利早期文艺复兴最美的绘画。这幅用来装饰洛伦佐·德·美第奇住宅的绘画，一改以往众多绘画关注基督教题材的做法，把维纳斯当作表现的对象。



图 12-7 卡斯塔尼奥：但丁（《男女名人像》局部），1450 年，湿壁画，245 厘米×165 厘米，佛罗伦萨乌菲齐美术馆

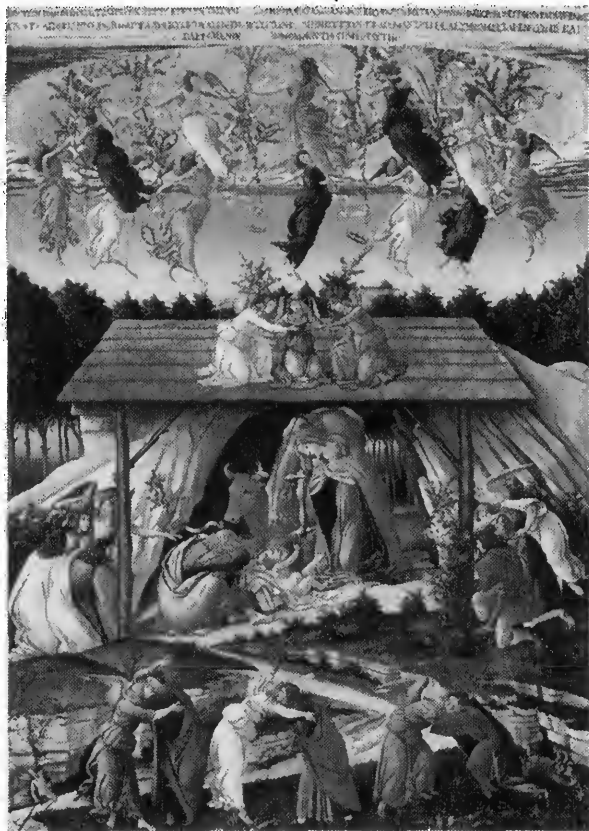


图 12-8 波提切利：神秘的圣诞，1500 年，木板蛋彩画，伦敦国立美术馆

如此选择，反映出美第奇家族对希腊罗马神话的兴趣，以及新柏拉图主义者把柏拉图哲学与基督教观念融合的热情。从海中诞生的爱与美的女神维纳斯，站在巨大的扇贝壳上，缓缓飘向岸边。左上方飞翔的西风神仄费洛斯，朝她吹送温暖的气息，助她快点儿登上塞浦路斯岛。右侧站在岸边欢迎她的女子，有人说是果树女神波莫那，有人说是代表春天的季节女神荷莱依，正准备给裸体的她披上绣花披风。维纳斯的形象具有象征意味，体现着绝对之美和神圣之爱的理念，透露着“人类再生”这样的文艺复兴观点。

这幅画的魅力，首先来自处在画面中心的维纳斯，她那由优美的纤细线条勾勒出的亭亭玉立的裸体，那飘拂垂落的金黄色秀发，那缀在美丽面孔上略带迷惘和哀愁的明眸，散发着撩人心魄的风情。这是一个无比美丽清纯的裸女形象，自基督教控制欧洲以来，历时千余载，波提切利首次在绘画中展示了堪与古希腊女裸体雕像媲美的维纳斯，其价值和意义不言自明。

萨伏那洛拉狂热的宗教宣讲，在佛罗伦萨获得了同样狂热的支持，深受影响的波提切利，痛悔以往的荒唐，烧掉不少自己渎神的邪恶画作，于晚年专心致力创作宗教绘画。《神秘的圣诞》（图 12-8），以多层次的复杂构图，描绘了基督诞生的神圣一刻，传达出悔过自新后波提切利的宗教情怀。维纳斯、马尔斯之类裸体神话人物形象不见踪影，在画面中央的茅棚内，激动人心的情景出现了。小耶稣来到人世，圣母双手合十，深情地礼拜这神之子，她的形象是那么纯洁，那么优美，其感染力并不逊于以往的迷人女神，波提切利精于用线造型传情的本领同样在圣母身上获得完美展示。牧人和三王的礼拜，烘托出

图 12-9 吉兰达约：圣母诞生，1485~1490 年，湿壁画，佛罗伦萨新圣利亚教堂



这是令万众欢悦的喜事。一群欢歌的天使，有着典型的波提切利人物的纤秀身材，手持金冠和桂枝，飘舞在空中，进一步颂扬着神圣的基督降生。下方三对人物，分别为天使与哲人，在他们相拥相戏之际，小小的魔鬼，几乎无法看清，正从他们脚下向画外奔逃，基督降生意谓着他们的末日来临。

在创造自己精美典雅的绘画图景时，波提切利走着一条不同于马萨乔等人的道路。他有意识淡化三维空间的深度感，减弱人物形象的坚实感和立体感，着力突出线条和色彩的表现力，用它们来构成一个富于装饰美感的抒情性艺术境界。在他笔下，新时代的精神与中世纪的经验获得了美妙的综合。这种倾向，更接近现代的趣味和追求，难怪从 19 世纪下半叶起，赞美波提切利的声音会那么响亮。

比波提切利小四岁的吉兰达约，在创作时，并不像波提切利，他的画风，显得相当严谨、平实、自然。这种特点鲜明地体现在他的代表作《圣母诞生》（图 12-9）中。15 世纪 80 年代，美第奇家族的合伙人、佛罗伦萨大富翁乔瓦尼·托尔纳博尼委托吉兰达约，以圣母与圣施洗约翰的生平为题，给新圣马利亚教堂绘制一组湿壁画，其中最为著名的就是这幅《圣母诞生》。

在空间感明确的华丽内室，位于右方的圣母之母圣安娜靠在那里，注视着接生婆准备为新生的女儿洗澡。另一侧，乔瓦尼·托尔纳博尼家的年轻女子（据说是其女儿卢多维卡）引领着一群女人，见证了 this 庄严神圣的场面。把当代权贵画进神圣的场景，在文艺复兴时期十分流行。这种方式，一方面证明了有权有钱的美术赞助者对美术创作的影响力，另一方面也体现了这些教会捐助人的世俗风尚对宗教美术的侵蚀力。卢多维卡占据着画面中央的位置，成为这个宗教作品中最突出的形象，正是上述情况形象化的体现。

目睹《圣母诞生》，不禁会想到，早期文艺复兴画家结合





图 12-10 吉贝尔蒂：雅各与以扫的故事（“天堂之门”局部），1424～1452 年，镀金青铜，80 厘米×80 厘米，佛罗伦萨洗礼堂

科学与美术，再造如实的绘画图像的抱负又一次得到有力的显示。在合乎透视法则的三维建筑空间中，存在着一群形体坚实、结构准确的人物，她们的一举一动无不符合似真的原则，让观画者有亲历实况之感。

新的追求、新的气象，同样出现在雕塑领域。佛罗伦萨美术家吉贝尔蒂（Lorenzo Ghiberti，约 1381～1455 年）是一位才能广泛，创作活动涉及不同美术领域的人物，但其最突出的成就还要数雕塑创作。1401 年，在佛罗伦萨，为委托何人创作主教堂洗礼堂大门装饰浮雕举行了一场公开的竞赛。这种做法，显然有助发现人材，使其获得发展的机会。年仅 20 岁的吉贝尔蒂，一举战胜包括布鲁内莱斯基、奎尔恰在内的众多高手，赢得了这项委托，从此声名大振。为竞赛创作的《祭献以撒》，确实优于布鲁内莱斯基同题之作，但仅凭这件浮雕，还不足以确立吉贝尔蒂在美术史中的地位。真正让吉贝尔蒂留名史册的，还是二十多年后，应邀为这座洗礼堂东门创作的第二处青铜门，在一生的最后阶段，历时 27 载，吉贝尔蒂才完成了这个青铜大门。面对着它，后起之秀米开朗琪罗惊叹不已，脱口赞道：“它们如此完美，作为天堂之门，也当之无愧。”从

此，这个青铜大门就被称为“天堂之门”。

“天堂之门”由两扇门扉组成，上面的主体浮雕再现了《圣经·旧约》中的十个故事，主体浮雕四周还有一些小的装饰浮雕。《雅各与以扫的故事》（图 12-10）就是其中一件颇能体现吉贝尔蒂成熟的艺术风貌的佳作。浮雕近似绘画，远比圆雕擅长叙事。吉贝尔蒂利用这一特点，在具体表现时，像马萨乔等画家一样，充分发挥透视法这种新手段的作用。在有着明显空间深度感的建筑环境中，活跃着一个个形体饱满的人物，他们像真人一样存在着，自然地呈现出近大远小的特点，使我们确切地感觉到他们在空间中的位置。正是运用这样类似绘画的方式，吉贝尔蒂才如此生动地讲述了雅各和以扫的故事。这个浮雕，一如早些年出现的《纳税金》，构图上仍然带有中世纪的特点，把这个故事的不同情节同时展示在一起。中央一幕表现以撒让儿子以扫去打猎为自己做美食，并许诺死前祝福以扫。右侧是以撒受骗为以扫孪生弟雅各祝福的场面。这些情节展示得那么自然，那么生动，完全会让当时熟悉《圣经》故事的佛罗伦萨百姓感到亲切可信。细心者也许能从某些人物的动作和衣纹处理上，窥到国际哥特式的优雅之风，但就整体而言，体现在“天堂之门”上的观念和手法，无疑属于新时代。

吉贝尔蒂同代人、佛罗伦萨雕塑家班柯（Nanni di Banco，约 1380～1421 年），也像吉贝尔蒂，被看作从哥特式美术过渡到文艺复兴美术的重要人物。有别于擅长浮雕的吉贝尔蒂，班柯最大的贡献在圆雕。中世纪罗马式美术时期，教堂的装饰雕塑以浮雕为主，到了哥特式美术时期，圆雕已经在教堂壁面装饰中发挥着重要的作用，兰斯主教堂立面上的《圣母领报》和《圣母往见》，就是这种变化的实例。但如何让壁龛内的群像雕塑真正摆脱壁面的控制，自由自在地呆在那里，应当说还是有待文艺复兴雕塑家解决的问题。班柯的《四圣徒》（图 12-11）正是最早体现这种追求的一件圆雕。

佛罗伦萨圣米加勒教堂邻街外壁上共有 14 处壁龛。当时的佛罗伦萨各行会，分别负责聘请雕塑家，在一处壁龛内创作一件该行会主保圣人的雕像。班柯受托塑造佛罗伦萨雕塑家、建筑师和石匠行会四位主保圣人的形象。因违抗罗马皇帝戴克里先命令，拒绝为异教神塑像，从而遭到杀身之祸的这四位基督教徒雕塑家，如真人般大小，身披罗马人长袍，活灵活现地站在壁龛内，与建筑环境和谐共处，呈现出一派庄重沉稳的气度。四位殉教圣徒的形象，基本摆脱了壁面的约束，神态自若，动作从容，不禁令人想起古代罗马人塑造的个性鲜明的人物雕像。注意一下外侧圣徒踏在台阶上的脚，这样的处理方式



图 12-11 班柯：四圣徒，约 1410~1414 年，云石，高 183 厘米，佛罗伦萨圣米迦勒教堂



图 12-12 多那太罗：圣乔治，约 1415~1417 年，云石，高 210 厘米，佛罗伦萨巴尔杰罗国立博物馆

与卡斯塔尼奥的但丁像相似，不知卡斯塔尼奥是否受到班柯此作启示。

早期文艺复兴的雕塑家，没有谁能胜过吉贝尔蒂的助手多那太罗（Donatello，1386~1466 年）。像绘画界的马萨乔，建筑界的布鲁内莱斯基，多那太罗也是早期文艺复兴第一代艺术家的伟大代表。正如布鲁内莱斯基认真研究了古典建筑一样，多那太罗也认真研究了古典雕塑。推崇和借鉴古代希腊罗马美术，可以说是意大利文艺复兴艺术家的标志。才能加长寿，使多那太罗为后人留下了一大批生气盎然、庄重从容的作品，在让雕塑艺术彻底告别中世纪传统，形成时代新风上做出了重大贡献，为后继者树立了榜样，难怪瓦萨里称其预示着米开朗琪罗的精神。

与班柯一样，多那太罗也受邀为圣米迦勒教堂外墙壁龛创作装饰雕像。替军械工匠行会雕刻的《圣乔治》（图 12-12），比班柯早几年完成的《四圣徒》更加真实生动。为基督教献身的屠龙英雄，手扶盾牌，站立在基座上，具有一种类似古希腊雕像的自然从容之态，尽管只是沉静地站在那里，没有什么激烈的动作，这尊雕像却充满活力。如果说《四圣徒》还略微有点儿受制于建筑环境和壁面，《圣乔治》则彻底摆脱了它们的束缚，成为真正独立的圆雕。

创作《圣乔治》，多那太罗运用的是石雕技艺。十多年后，





图 12-13 多那太罗：大卫，约 1430~1440 年，青铜，高 158 厘米，佛罗伦萨巴尔杰罗国立博物馆

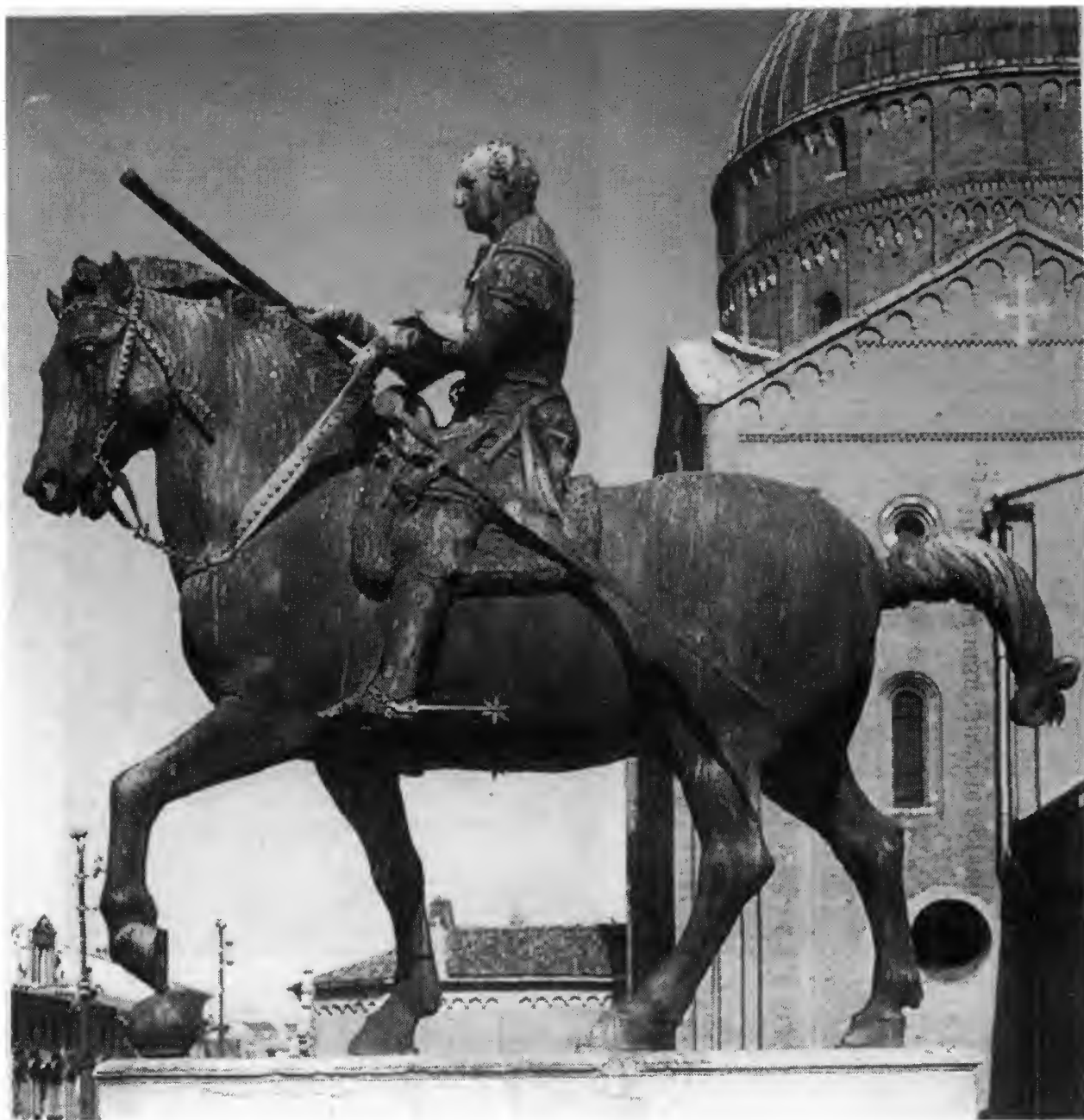


图 12-14 多那太罗：加塔梅拉塔骑马像，1445~1450 年，青铜，335 厘米×396 厘米，意大利帕多瓦

他精湛地利用了另一种雕塑技艺，着手创作青铜像《大卫》（图 12-13）。多那太罗像不少欧洲美术家一样，在塑造这位以色列国王形象时，选择了战胜哥利亚后的那一刻来表现。少年大卫一手持剑，一手叉腰，低头注视脚下踩着的哥利亚首级，显示出胜利者的喜悦和轻松。不同于他早年创作的着衣的大卫形象，这个《大卫》是第一件复兴了古希腊裸体雕塑传统的当代作品。真人大小的少年大卫，以令古希腊人骄傲的“对应姿势”出现在观者面前，让你能围绕着它欣赏。这个《圣经》中的人物，不是概念的符号，而是有血有肉的生命实体，纤细的身躯和光滑的肌肤，生动地展示了他是少年人。敢于用裸体来表现宗教形象并着力强调肉体之美，没有新时代人文主义精神的洗礼，是无法想象的。原定陈列在美第奇宫庭院里的这件青铜像，通常也被认为带有象征性，大卫是佛罗伦萨的化身，哥利亚是佛罗伦萨对手米兰的化身。

15 世纪 40 年代初，声名远播的多那太罗，应北方的威尼斯共和国邀请，为其已故的著名军队统帅、雇佣兵队长埃拉斯莫·达·纳尔尼创作一尊纪念像。这尊纪念像就是立在帕多瓦圣徒广场上的《加塔梅拉塔骑马像》（图 12-14）。加塔梅拉塔

是纳尔尼的绰号，意思为可爱的猫。看到它，熟悉西方美术史的人马上会想到古代罗马人的创造。利用骑马像这种替统治者歌功颂德的雕塑样式，古代罗马雕塑家创作出《马可·奥勒留骑马像》这样的杰作。多那太罗在罗马见过这件古代的骑马像，在为纳尔尼塑造纪念像时，他内心或许就抱着与之抗衡并胜出的雄心。加塔梅拉塔稳坐在战马上，以一种从容不迫的姿势控制这个体形庞大的坐骑，人与马形成十分和谐的关系，没有什么紧张的意味。加塔梅拉塔目视前方，浑身散发着不容小视的信心和力量。马的左前蹄放在一个球体上，用来暗示强者的霸权。整个骑马像，自然而又不乏庄严，精确而又不乏气势，特征鲜明而又不乏理想化色彩，突出地显示了意大利文艺复兴美术的品质。正如《大卫》首次复兴了古代裸体雕塑的传统，《加塔梅拉塔骑马像》也首次复兴了古代纪念性骑马像的传统。

多那太罗塑造的人物形象，大多呈现一种从容自在的姿势，总体上可以说是静态的，就像古典时期的希腊雕塑。创作动态的雕塑形象，成为活跃在15世纪下半叶的佛罗伦萨美术家波拉约洛的任务。兼擅绘画与雕塑的波拉约洛，一直喜欢表现激烈的运动。大约在1465年完成的版画《十个裸体男子之战》，利用精心组织的构图，生动再现了相互搏杀的狂暴场面。十年后，波拉约洛以神话故事为题，创作了《赫丘利与安泰俄斯》（图12-15）这件更著名也更精彩的青铜像。巨人安泰俄斯，只要身体不离大地母亲，就会力大无比，所向无敌。了解此情的赫丘利，搏斗时设法把他举在空中扼杀了。在表现这个惊心动魄的情景时，波拉约洛利用精湛的人体结构知识，巧妙地组织起双人体构图，极为真切地再现了两位英雄拼死搏斗的那一瞬间。赫丘利与安泰俄斯身体相接之处，形成作品有力的中轴，双方的对抗围绕它展开。一上一下，拼命挣扎与奋力控制的戏剧性对比，生死悬于一线的紧张气氛，借助准确塑造的每一肌肉、每一骨骼和相当真实的神情与动作，获得精彩的展示。波拉约洛当年也为美第奇家族创作过一幅同题的绘画，可惜它已失传。瓦萨里对它的描述，似乎可以移来说明这件雕塑：“从肌肉和神经的紧张中，人们能明白抓住安泰俄斯的力量是多么强劲。安泰俄斯气喘吁吁的嘴与身体其余部位十分协调，就连脚趾也被狂力拉紧了。”

与波拉约洛同属一代的佛罗伦萨美术家韦罗基奥（Andrea del Verrochio, 1435~1488年），是15世纪下半叶最著名的意大利雕塑家，同时也是优秀的画家，达·芬奇早年曾在他的作坊学艺。比多那太罗晚生了半个世纪的韦罗基奥，不仅在

图 12-15 波拉约洛：赫丘利与安泰俄斯，约 1475~1480 年，青铜，高 46 厘米，佛罗伦萨巴尔杰罗国立博物馆



图 12-16 韦罗基奥：大卫，约 1465~1470 年，青铜，高 126 厘米，佛罗伦萨巴尔杰罗国立博物馆



创作题材和样式上继承了这位前辈，而且在艺术造诣上与多那太罗也有一比。

韦罗基奥的等身青铜像《大卫》（图 12-16），与多那太罗同名青铜像相似，表现的也是大卫战胜哥利亚后的情景。但在具体塑造时，他放弃了理想化的全裸形象，以更舒展的方式，展现着一个半裸少年的形象，整体上显得更细腻、更写实。

在韦罗基奥死后才树立起来的青铜纪念像《巴尔托洛梅奥·科莱奥尼骑马像》（图 12-17），是他晚年的杰作，与多那太罗的《加塔梅拉塔骑马像》，共为意大利文艺复兴纪念性骑马像的双璧。像加塔梅拉塔一样，威尼斯雇佣兵队长科莱奥尼也在当时意大利政治和社会生活中发挥着作用。去世前，这位大人物给威尼斯共和国留下一笔可观的财产，遗嘱请人为他塑像，这样才有了立在威尼斯广场上给创作者增光添彩的这件骑马像。科莱奥尼神态威严，挺直身躯，牢牢地控制着自己的坐骑。他的坐骑，肌肉紧绷，充溢着内在的活力。人物与马的关系处理相当紧凑，突出了戏剧性和紧张感，产生出令人生畏的气势，与《加塔梅拉塔骑马像》庄重的风格和从容不迫的效果大相径庭。韦罗基奥塑造的科莱奥尼，活脱脱一个强悍霸主的形象，让后人不由想到马基雅弗利笔下的“王者”。

比吉贝尔蒂还大一岁的布鲁内莱斯基（Filippo Brunelleschi, 1377~1446 年），在开创新道路、新风格方面，做出了更大贡献。多才多艺的布鲁内莱斯基，最初从事雕塑和金工艺制





品的创作，在15世纪初佛罗伦萨那场留存史册的雕塑竞赛中，他的作品不敌吉贝尔蒂，这次败北对他来说，正可谓“塞翁失马”，从此布鲁内莱斯基全力以赴，投入建筑创造，成为意大利文艺复兴建筑的开创者和伟大代表。

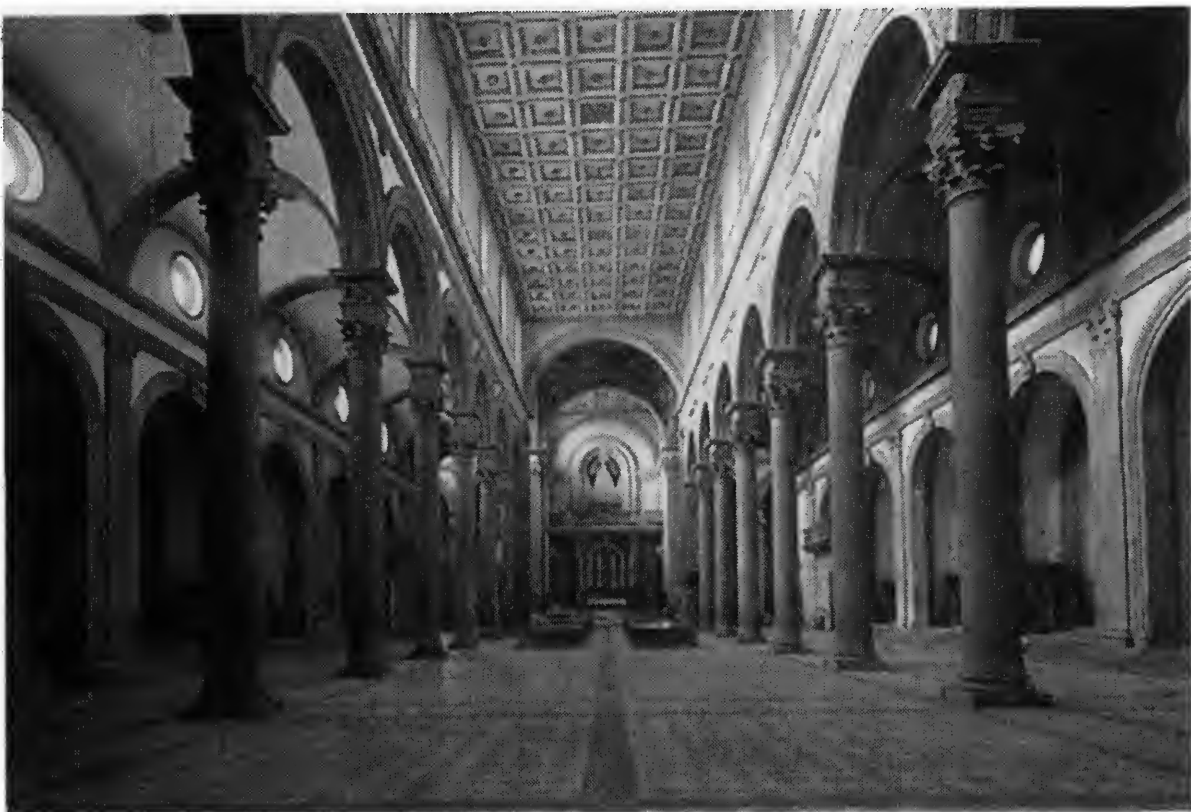
布鲁内莱斯基爱好古罗马建筑，身处意大利，使他有可能会亲赴罗马实地考察古建筑遗址。通过对古罗马建筑实例的精心测量和研究，布鲁内莱斯基掌握了它的原则和方法。在与吉贝尔蒂的又一次较量中，他战胜了这个老对手，承担起建造佛罗伦萨大教堂圆顶的任务。在不能对原有建筑大动干戈的条件下，布鲁内莱斯基别出心裁，克服工程技术上的难题，创造性地把古罗马建筑形式与哥特式建筑结构融会在一起。受万神庙圆顶启示，他设计出用骨架券结构的双层薄壳圆顶。架在鼓形座上的尖拱圆顶，清晰地呈现在空中，庄重、轻快、优美，具有强烈的视觉感染力，成为意大利文艺复兴时期最为壮观的教堂圆顶，难怪阿尔贝蒂赞叹它“凌驾高天之上，大得能用阴影遮住全体托斯卡纳人。”（图12-18）

布鲁内莱斯基希望让数学这门科学成为建筑设计艺术的基础，把比例协调视为建筑的本质。他利用古典建筑语汇获得了单纯、明快、优美、和谐的视觉效果，使建筑具有理性之美。1419年，受美第奇家族委托，布鲁内莱斯基首次获得设计建造一个完整建筑物的机会。这个建筑物就是佛罗伦萨的圣洛伦佐教堂（图12-19）。整座教堂的建造，历时近五十载，在他去世二十多年后才最终完工。这座巴西利卡式教堂以高度和谐著称，协调的数学关系渗透进建筑物的各个部分，庄重宁静的气息散布在其间。理性味十足的明朗中堂，是他创造的文艺复兴建筑风格又一次精彩展示。

图12-17 韦罗基奥：巴尔托洛梅奥·科莱奥尼骑马像，约1483~1488年，青铜，高390厘米，威尼斯圣约翰与圣保罗广场

图12-18 布鲁内莱斯基：佛罗伦萨大教堂圆顶，1417~1436年，佛罗伦萨

图 12-19 布鲁内莱斯基：圣洛伦佐教堂，1421~1469 年，佛罗伦萨



布鲁内莱斯基，在用数学方法研究古典建筑之际，发明了线透视画法。这一成果，给新的绘画创作提供了科学依据，其贡献之大，或许要胜过布鲁内莱斯基的雕塑和建筑。只要看一下 15 世纪起众多意大利画家的创作，就会相信此言不虚。可以说，借助线透视画法制造真实三维空间的错觉，从此成为意大利文艺复兴画家的重大抱负和杰出成就，并影响了此后西方绘画的发展。

布鲁内莱斯基之后，另一位更具学者风范的建筑师也出现在佛罗伦萨，此人就是著名的人文主义者阿尔贝蒂（Leone Battista Alberti, 1402~1472 年）。学识渊博的阿尔贝蒂，以美术爱好者和美术理论家的身份开始其美术生涯，真正涉足建筑设计，是在经过丰富的知识积累之后才开始的。文艺复兴时期的人文主义者，无不关注希腊罗马的古典文献，阿尔贝蒂同样如此。他认真研究古罗马建筑理论家维持鲁威用拉丁文写成的《建筑十书》，从这本久被忽略的名著获得了不少启示。结合这种理论研究，他还热心实地考察。在深入理解古罗马建筑的基础上，阿尔贝蒂不仅仿照维持鲁威著作体例写出了颇有影响的《建筑论》，而且设计了鲁切拉伊府、新圣马利亚教堂、圣安德烈亚教堂等建筑佳构。关心理论问题，不把美术当成纯粹的技艺，而是把它当成智慧的体现，这种区分文艺复兴美术家与中世纪美术家的态度，在阿尔贝蒂身上体现得非常突出，他对建筑界的影响，既靠其实践，也靠其理论。

建于 15 世纪中叶的鲁切拉伊府，是阿尔贝蒂为佛罗伦萨富商乔瓦尼·鲁切拉伊设计的私宅。借鉴古人的经验，阿尔贝蒂大胆地把古罗马圆形竞技场运用壁柱分层的方式移到这个私宅的立面。在巨大的檐口之下，水平线脚把立面划分为三层。



图 12-20 阿尔贝蒂：鲁切拉依府，1455~1470 年，佛罗伦萨

图 12-21 阿尔贝蒂：圣安德烈亚教堂，1470~1493 年，意大利曼图亚

从下到上，分别由托斯卡纳柱式、爱奥尼亚变体柱式和科林斯柱式区隔各层的开间。比例协调的各个部分，共同形成和谐生动的整体效果。窗和壁面的设计，始终关注变化与统一的问题。楔形石块恰当地组合进窗的圆拱，与那些水平的石块形成美妙的图案，丰富着立面的表现力（图 12-20）。

阿尔贝蒂晚年为教会设计的圣安德烈亚教堂，同样显示了大胆的创造精神。其立面把古典神庙正面与凯旋门的样式巧妙地结合在一起，显得十分新颖别致。各个部分在比例上高度匀称，数学之美在这里再次获得动人的展示（图 12-21）。教堂的中堂，由巨大的筒形拱顶覆盖，其空间的开阔和壮观，令人过目难忘。

在阿尔贝蒂这样的文艺复兴新人身上，对古人成就的推崇和钻研，并没造成东施效颦的可怜景象，而是激发创造的热情和超越的勇气。

### 佛罗伦萨以外地区早期文艺复兴美术

佛罗伦萨在 15 世纪，当之无愧是意大利最为辉煌的美术之都，但文艺复兴美术的光彩也在意大利其他地区闪耀，形成各自独特的美妙景象。正当众多美术家在佛罗伦萨大显身手之际，在意大利中部和北部的一些城市里，也涌现出一批优秀的美术家，他们发挥着自身的创造力，满足着当地的需求，扩大和丰富了新美术的成就和影响。

距离佛罗伦萨不远的乌尔比诺，在当时也是人文主义精神和文艺活动兴旺发达的地区。正如佛罗伦萨受美第奇家族控制一样，蒙泰费尔特罗家族长期统治着乌尔比诺，在费代里科·德尔·蒙泰费尔特罗这位乌尔比诺公爵的大力扶植下，新时期





图 12-22 弗兰切斯卡：鞭打基督，约 1455 年，木板蛋彩画，59 厘米×82 厘米，意大利乌尔比诺马尔什国立美术馆



图 12-23 佩鲁基诺：基督把钥匙交给圣彼得，1481～1482 年，湿壁画，350 厘米×570 厘米，罗马梵蒂冈西斯廷礼拜堂

的新观念和新探索获得繁荣发展必需的条件。在他的宫廷中，15 世纪意大利一位极具特色的画家弗兰切斯卡（Piero della Francesca，约 1416～1492 年），度过了晚年的一段时光。除了为这位公爵及其夫人绘制了两幅著名的侧面像，他还在这里创作了新颖独特的《鞭打基督》（图 12-22）。表现基督受折磨遭鞭打的情景并不稀罕，提香的杰作《戴荆冠的基督》描绘的也是类似的情景，但提香及另一些画家在构图处理上，无不把此情景置于画面中心，让受鞭打的基督成为最醒目的主角。弗兰切斯卡一反此种常规，把主要的事件放在中景深处，前景处三个次要人物反而成为最抢眼的形象。这样的安排，使整幅画分成了左右两部分，对数学深感兴趣的弗兰切斯卡，巧妙地利用透视画法，让我们的视线，从右方前景三个人物站立处，延伸到左方中景处，使我们目睹到这里发生的事情。整个建筑环境，全受严格的透视法则控制，一条条透视线都聚集到基督身上，从而让他不大的形象最终成为关注的焦点。这是一个严谨的理性世界，水平与垂直的线条贯穿在建筑环境和人物形象，使整个画面呈现抽象的几何化特点。正是这种倾向，使弗兰切斯卡在现代主义盛行的 20 世纪重获青睐。在 15 世纪意大利画家中，弗兰切斯卡算得上注重色彩的人物，此画的迷人之处，就包括明亮鲜丽的色彩效果。

位于意大利中部的罗马，自 1377 年教廷由法国小城阿维尼翁迁回后，再度成为基督教世界的中心。15 世纪下半叶，教皇的大力倡导，促成了当地美术的繁荣。意大利各地的美术家也在罗马获得了展示才能的机会，其中就有拉斐尔的老师佩鲁基诺（Pietro Perugino，约 1450～1523 年）。80 年代初，这位著名的佩鲁贾画家，被教皇西克斯图斯四世召到罗马，与波提切利、吉兰达约等画坛翘楚共同装饰西斯廷礼拜堂。佩鲁基诺在这座充满意大利文艺复兴绘画杰作的礼拜堂里，完成了他的代表作《基督把钥匙交给圣彼得》（图 12-23）。在这幅大型的湿壁画上，佩鲁基诺依照当时的惯例，把主要的人物和情节



布置在前景最前方。以基督和彼得为中心组成的一排人物，再往前一步，就会越出画面了。背景的建筑和风景，占据着画面的上半部，与前景带状的人物形成呼应，衬托出这一神圣时刻的庄严和美好。中景处散乱的小小人物有些影响视觉效果，使场面的衔接不尽理想，但就整体而言，其均衡的构图、纤秀的人物、优雅画风，仍然具有打动人的魅力。

在人文主义氛围浓厚的北方城市帕多瓦，受颇有修养的义父栽培，曼特尼亚（Andrea Mantegna，1431~1506 年）既熟悉了古典建筑和雕塑，也掌握了现代透视画法，这种经验在他的绘画创作中发挥了作用。虽然被誉成帕多瓦画派最杰出的代表，但曼特尼亚最著名的作品是在北方另一处美术重镇曼图亚创作的。曼图亚统治者卢多维科·贡扎加在当时也是一位热心利用美术彰显其声望的大人物，1459 年，他把曼特尼亚延揽到宫中，长期为他服务。现存公爵府新婚室内的一组装饰壁画（图 12-24），生动地再现了卢多维科·贡扎加一家人的生活场面，在众多廷臣和侍从的陪伴下，曼图亚统治者的荣耀得到了有力展示。这组富丽堂皇的湿壁画，还有一个迷人的特点，那就是在天花板上营造欺骗眼睛的假象。这种追求视错觉的大胆尝试，后来被盛期文艺复兴的意大利画家柯勒乔和 17 世纪的巴洛克画家发扬光大了。曼特尼亚晚年的杰作《死亡的基督》（图 12-25）是一幅不大的绘画，但却有着不亚于上述装饰壁画的纪念性气势。构图处理十分独特，曼特尼亚缩减了一切无关宏旨的细节，以特写镜头的方式，只呈现了基督的尸体和哀悼者的面容。基督以脚朝向观者的直卧状躺在那里，这样罕见的安排，在展示高超透视短缩技艺的同时，更让我们接近了基督，目睹他僵硬的尸体和手足上鲜明的钉痕，与在场的圣母和圣约翰共同哭泣。石雕般的造型和清冷的色调，不单强化了这个悲剧场面，也透露出曼特尼亚雄伟的画风。

图 12-24 曼特尼亚：新婚室装饰壁画，1465~1474 年，湿壁画，意大利曼图亚公爵府

图 12-25 曼特尼亚：死亡的基督，约 1501 年，画布蛋彩画，67 厘米×80 厘米，米兰布雷拉绘画陈列馆



图 12-26 贝利尼：心醉神迷的圣方济各，约 1485 年，木板油彩蛋彩画，125 厘米×142 厘米，纽约弗里克收藏

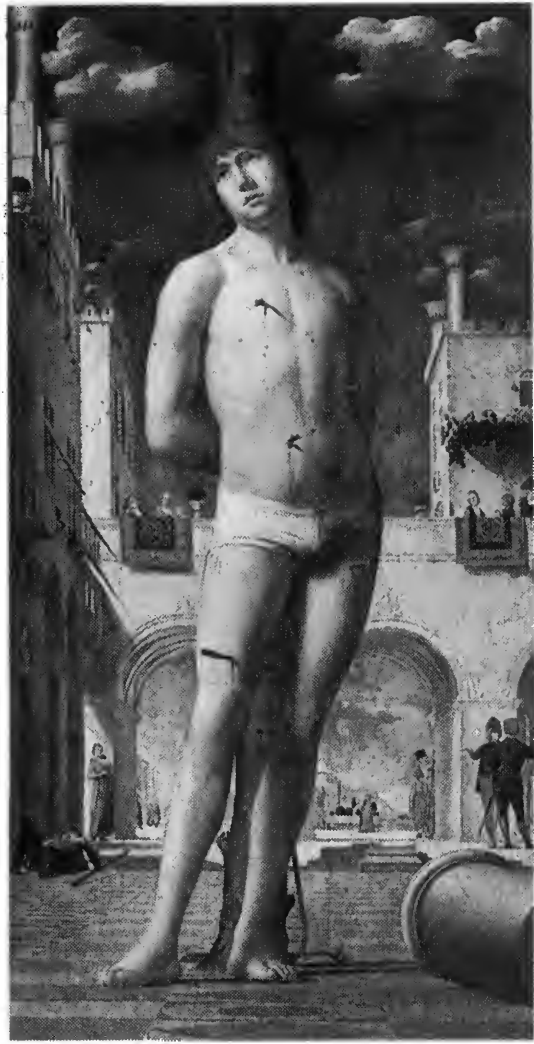


图 12-27 墨西拿：圣塞巴斯蒂安，约 1476 年，木板蛋彩画，171 厘米×86 厘米，德累斯顿古画陈列馆

曼特尼亚的妻舅乔瓦尼·贝利尼（Giovanni Bellini, 1430～1516 年），是北方城市威尼斯一个著名画家世家中最优秀的一员。他漫长的一生，跨越早期文艺复兴和盛期文艺复兴两个阶段，其创作也带有两个阶段的特点。正是从他开始，威尼斯画派日益焕发出夺目的光彩，成为可以同佛罗伦萨画派抗衡的力量。乔瓦尼·贝利尼 70 年代创作的《心醉神迷的圣方济各》（图 12-26），是威尼斯早期文艺复兴绘画的精品。众所周知，威尼斯画家的长处，有别于注重素描、精于用线的佛罗伦萨画家，在于发挥色彩的表现力。这幅绘画就透露出了威尼斯画家的这种特色。圣方济各站在野外，试图与上帝沟通，领受他的旨意。方济各外露的掌心，让我们窥到了基督的伤痕，这是他在祈祷中感到的神迹。风景占据着大部分，一切都沐浴在阳光中，美妙的色彩闪耀着动人的光泽，这既是自然的，也是寓意的。借景抒情，亦是威尼斯画派的一大特色。能丰富细腻地再现自然的色彩变化，离不开尼德兰画家重大的发现，尼德兰人的油画技艺，这时已传入意大利，乔瓦尼·贝利尼也开始运用这种极具表现力的材料和技法了。

乔瓦尼·贝利尼是跟一位南方画家学到油画技艺的，此人就是出生在西西里的墨西拿（Antonello da Messina, 约 1430～1479 年）。一般认为，墨西拿是最早运用油画这种手段的意大利画家。但像不少运用了这种新媒介的 15 世纪意大利画家一样，墨西拿也仍然使用传统手段从事创作。他晚年的名作



《圣塞巴斯蒂安》(图 12-27) 就是这样的绘画。这幅在威尼斯完成的圣徒殉难像, 在蓝天白云下的明丽建筑环境中, 展示了一个青年男子的优美裸体。对圣人的礼赞与对人体的欣赏, 并存在这幅笔法柔和、色彩明快、情调宁静的作品里, 似乎是那个时代的写照。前景的一截圆柱和中景的仰卧者, 显然有助于三维空间的营造, 这也是早期文艺复兴绘画永久的主题。

## 第二节 意大利盛期文艺复兴美术

意大利盛期文艺复兴美术, 大体在 15 世纪最后二十来年和 16 世纪最初二十来年间, 有人为便于记忆, 以拉斐尔生卒年来确定它, 还有人把它说得更短暂。不管怎么划分, 有一点是公认的, 那就是意大利盛期文艺复兴美术体现了西方古典艺术的最高成就。

这个时期的意大利, 政治和社会生活并不安定, 外国入侵和内部动荡, 不时冲击着这个国度, 但这一切并没妨碍它的美术走向完美之境, 为后世提供赞赏、膜拜、效法的典范。达·芬奇、米开朗琪罗、拉斐尔、提香……一提到这些名字, 心目中就会涌现一大批不朽之作。丹麦文学史家勃兰兑斯或许就是在这种心情下, 在其巨著《十九世纪文学生流》中写道: “米开朗琪罗巍然高耸于维克多·雨果之上, 正如达·芬奇巍然高耸于司汤达之上”。不论恰当与否, 这种评价正反映了数百年间这些美术大师在西方人心中无比神圣的地位。进入 20 世纪, 这种地位有时会遇到挑战, 但时至今日, 普遍的看法与过去没有什么变化, 意大利盛期文艺复兴美术大师的历史地位与艺术贡献依然受到高度推崇。

在盛期文艺复兴这个阶段, 意大利美术家进一步完善了早期文艺复兴意大利人的探索, 使理性与情感、现实与理想、艺术与科学、形式与内容在美术创作中获得了完美的统一。再现性美术的各种要素, 相互配合, 实现了高度和谐的视觉效果, 为西方美术这一极具代表性的传统确立了经典样式, 深刻持久地影响着西方美术的历程。

### 文艺复兴三杰

达·芬奇、米开朗琪罗、拉斐尔的名字, 象征着意大利文艺复兴美术达到了光辉灿烂的顶峰。这三杰之中, 莱奥纳尔多·达·芬奇 (Leonardo da Vinci, 1452~1519 年) 最为年长, 在意大利盛期文艺复兴诸大家中, 他与比他更老的布拉曼特属于年长的一代。由于诞生在佛罗伦萨附近的芬奇镇, 他被称为

芬奇的莱奥纳尔多。以生地命名或以绰号命名，在当时的意大利十分流行，前文提及的一些美术家也有这种情况。西文著作，一般称他莱奥纳尔多，但国人早已习惯达·芬奇这个称呼，循约定俗成之例，本书仍称他达·芬奇。此前此后一些美术家的译名也是如此，为简便就不一一说明了。

毋庸置疑，达·芬奇鲜明体现了“文艺复兴人”的理想，是典型的“全才”，在众多领域留下了探索者和创造者的足迹。在其一生中，美术只不过是渴求理解人与世界的方式之一，并没占据他全部的时间和精力，但他在这一领域取得了惊人的成就，一些世界美术史上最著名的绘画就出自其手。把自然科学知识引入美术，是早期文艺复兴意大利人的一大贡献，达·芬奇继承并发扬了这种传统，让艺术与科学完美地结合起来，形成诗意与智慧并存的高度个性化的风格。与早期文艺复兴意大利美术家相比，盛期文艺复兴的大师显示出极为鲜明的、毫不雷同的个人风貌，达·芬奇就是首先做到这一点的人。

早在师从韦罗基奥时，达·芬奇就显示出不凡的才能，传说韦罗基奥放弃绘画全力从事雕塑，就是有感于这位弟子画艺超过了自己。独立执业后，达·芬奇在佛罗伦萨创作了《三王来拜》，这幅未完成的绘画，预示着盛期文艺复兴的到来。达·芬奇绘画的一些艺术特点，如金字塔式的构图，人物与环境的和谐，生动的神态和动作等，已经显现出来。

1482年，获得米兰大公卢多维科·斯福尔扎的聘用，达·芬奇离开故乡，来到米兰。在这里，他先后完成了两件杰作，《岩间圣母》和《最后的晚餐》。面对前者（图12-28），我们能更清楚地看到达·芬奇给绘画带来的新气象。圣母子、圣施洗约翰及天使极为巧妙地组成金字塔状，显得又稳定又生动，他们自然地呆在深邃神秘的风景中，彼此的神态和动作，不仅显示出人的外在形体，更揭示出达·芬奇重视的人的心灵，让我们体味到人性的美。整个场面全沐浴在可以感知的空气氛围中，人物优雅的形象与周围的自然环境，显得那么水乳交融，那么相得益彰。早期文艺复兴绘画中或多或少存在的人物与空间不够协调，不尽自然的状况，已经毫无踪影了。这种效果，要归功于达·芬奇对空气透视法的认识，对整体的感觉，以及他富于创造性的明暗表现法。达·芬奇利用自己那种被称为“薄雾法”（sfumato）的细腻柔和的明暗画法，栩栩如生地塑造出高度统一和谐的、真实而又理想的人物和环境。科学与艺术，诗与思，在这里获得了深刻的结合。盛期文艺复兴美术切切实实出现了。

达·芬奇的创造，立足于深入研究自然，塑造鲜活的人



物。《岩间圣母》中那位迷人的天使的素描稿，就是认真探索的明证。在米兰生活的后期，好探究、喜创新的达·芬奇为当地一所修道院食堂创作了《最后的晚餐》（图 12-29）。在绘制过程中，他尝试调合颜料的新方法，很不幸，未经时间检验的新方法使画面色彩变质了，再加上食堂环境之类的影响，它本来的面目遭到了严重的损毁，20 世纪后期的修复工作，也无法重现原貌，但我们仍能从现存的壁面上感到这幅不朽湿壁画的艺术魅力。

根据墙面形状和主题需要，达·芬奇在长方形框架内精心安排了基督蒙难前最后一次与众门徒聚餐的情景。构图以基督为中心展开，门徒的动作和建筑的透视线全都向画面中央的基督身上聚拢，又从基督身上扩散开去。画在基督身后的明窗，以自然的方式，发挥着传统的光环的作用，有力地突出着这位救世主的形象。端坐在水平状长桌一边的基督和两侧的四组门徒，形成一个具有内在联系的统一而有变化的整体。他们完全融入了三维空间中，显得分外自然从容，是活生生的人。基督摊开双手说出“你们中间有一个人要卖我了”时，他宁静坦然的态度与众门徒不同的表情和动作，鲜明展现了特定场合下特定人物的心态，充分揭示出这个题材的内含。叛徒犹大，一反早期文艺复兴名家的惯例，没有孤立地单独摆放，表面上与好人群体分开，而是依照现实的情况，让他与众门徒呆在一起。但凭借犹大惊恐的动作，自然而然点明了他叛徒的身份。这是一个发生在真实的环境中的真实故事，善与恶的力量获得了深入的揭示。这也是一个匠心独具的完美和谐的绘画世界，古典美术的精神获得了令人叹服的体现。

对达·芬奇来说，素描不单是美术这种造型艺术的基础，

图 12-28 达·芬奇：岩间圣母，约 1485 年，画布油画，190 厘米×120 厘米，巴黎罗浮宫

图 12-29 达·芬奇：最后的晚餐，约 1495～1498 年，壁画，460 厘米×880 厘米，米兰蒙恩圣马利亚修道院





图 12-30 达·芬奇：与小基督和小施洗约翰在一起的圣母和圣安娜，约 1500~1501 年，素描，139 厘米×101 厘米，伦敦国立美术馆

而且有独立的审美价值。15 世纪即将结束之际，达·芬奇离开久居的米兰，返回佛罗伦萨。《与小基督和小施洗约翰在一起的圣母和圣安娜》（图 12-30）这幅完美的素描就是归来后的成果之一。在达·芬奇喜爱的金字塔构图内，面带喜悦之情的圣母抱着自己的儿子，圣安娜和自己的孩子陪伴在圣母子身边。流畅的线条与微妙的明暗，共同协作，塑造出体积感饱满的优美形象，精妙的高光使人物更具有了呼之欲出的生动效果。圣母甜美的微笑，令人想到《岩间圣母》中的天使，那撩人心魄的风韵透露着画家的偏爱。素描完全能达到不亚于彩绘的高度，看着达·芬奇这件素描和此后的《自画像》，谁还会怀疑这种判断。

达·芬奇最为人熟知的作品，当属《蒙娜·丽莎》（彩图 26）。在经验丰富、技艺纯熟之际，达·芬奇历时数载，完成这幅油画，为后人确立了一种经典的半身肖像画样式。蒙娜·丽莎，一位佛罗伦萨商人的妻子，两手交搭，头部和身躯不同程度地侧转，呆在风景前。这种侧四分之三的样式，克服了纯正面或纯侧面肖像画难免的单调拘谨，显得更加从容自在。一如既往，蒙娜·丽莎整个形象自然地呈现稳定和谐的金字塔状。深色的头发和服装，加强着作品沉稳的基调，又突出着面孔和双手这些体现人物性格的关键部位。蒙娜·丽莎富于实体感的血肉之躯和挂在脸上的若有若无的微笑，与宛如中国山水画般淡远的背景结合在一起，给观者留下了遐想的空间。内容丰富，让人探秘求索，是伟大文艺作品特有的品质。《哈姆雷特》、《红楼梦》，都是这样说不尽的艺术创造。同样令人不解的，是达·芬奇并没把这件作品交给请他为妻子画像的弗朗切斯科·德尔·焦孔多。在晚年，孤寂的达·芬奇，应热爱意大利美术的法国国王弗兰西斯一世之邀，离别祖国赴法，他随身携带的心爱之物就包括《蒙娜·丽莎》。达·芬奇在法国逝世后，这幅肖像画也就成为法国人的珍宝，长久在罗浮宫中散放光彩了。

达·芬奇名声传遍意大利之际，一位比他年轻二十多岁的佛罗伦萨美术家，在 15 世纪最后的日子，像一颗璀璨的明星闪耀在艺坛，很快成为与他抗衡的强大对手，此人就是西方最伟大的雕塑家、画家、建筑家米开朗琪罗（Michelangelo Buonarroti, 1475~1564 年）。

早年，米开朗琪罗进入佛罗伦萨名画家吉兰达约的作坊学习画艺，但很快他就转投豪华者洛伦佐·德·美第奇门下，既接触到新柏拉图主义者也接触到古典雕塑。研究古典雕塑的同时，米开朗琪罗也致力掌握人体的结构和运动，这都为他此后

成为最擅长发挥人体表现力的美术家奠定了基础。

不同于充满智慧之美的达·芬奇的创作，米开朗琪的作品以力量和气势见长，具有一种雄浑的英雄精神，某种程度上，可以说他是最为接近贝多芬艺术境界的美术家。在他的雕塑中，在他的绘画上，一个个巨人般的伟岸形象透露着强大的生命力。就连他塑造的女性，也大多显示出刚勇的气概，一如神话中的阿玛宗女子。

不同于把绘画置于雕塑之上的达·芬奇，米开朗琪罗认为雕塑更高，他始终把自己看成雕塑家，他的辉煌的艺术生涯也是从雕塑开始的。以精美高贵的《圣母哀悼基督》震惊罗马后，年轻的米开朗琪罗回到佛罗伦萨，获得了创作《大卫》（彩图 27）雕像的机会。在创造这个具有象征意义的纪念像时，米开朗琪罗显示出胜过前人的独创精神。早期文艺复兴两位最优秀的雕塑家多那太罗和韦罗基奥，先后不约而同地把大卫塑造成少年，就像《圣经》中描述的那样，米开朗琪罗则摆脱文字的束缚，着力于本质的体现。他以精湛的雕刻技艺和充沛的激情，把一块久被弃置的极品云石雕成了令人惊叹的大卫巨像，真正实现了从石头中释放出生命的理想。这个四米多高的大卫，是形体健美的青年男子，以古典式的对应姿势从容镇定地站立在那里，用“令人生畏的”目光凝视着前方，正准备用肩头的投石器向哥利亚发出致命的一击……面对这个理想化的英雄形象，当时的佛罗伦萨人会觉得它就是伟大的佛罗伦萨共和国的完美化身。时至今日，米开朗琪罗的《大卫》，与达·芬奇的《蒙娜·丽莎》、拉斐尔的《雅典学派》，依然是盛期文艺复兴古典风范的完美例证。

教皇是当时意大利最有权势的人物，他们趣味和爱好往往会左右美术家的命运。1505 年，教皇朱理乌斯二世这位著名的美术赞助者把米开朗琪罗召到罗马，委托他制作自己的陵墓。米开朗琪罗费尽心血的宏伟构想，由于朱理乌斯二世想法的变化以及其身后继承者的干预，一直难以实现，拖了四十来年的工程最终成为一场“陵墓悲剧”，真正完成的只有少数雕像，《摩西像》（图 12-31）就是其中的精品。米开朗琪罗迷恋的英雄理想，在它身上得到了进一步的表达。不同于大卫，这位引领以色列人摆脱苦难的领袖，虽然坐在那里，但肌肉强健的身体中蕴含着无穷的力量，似乎他一站起来就会雷霆般爆发。他威严的目光具有震慑一切的气势，向人昭示了一种高贵的精神。这是一个真正的伟人，一个形式与内容高度统一的艺术形象。

改变主意的朱理乌斯二世，强使米开朗琪罗替他创作西斯

图 12-31 米开朗琪罗：摩西像，约 1513~1515 年，云石，高 235 厘米，罗马温科里圣彼得教堂

图 12-32 米开朗琪罗：西斯廷礼拜堂天顶画，1508~1512 年，湿壁画，538 平方米，罗马梵蒂冈西斯廷礼拜堂

图 12-33 米开朗琪罗：创造亚当，1508~1512 年，湿壁画，罗马梵蒂冈西斯廷礼拜堂



廷礼拜堂天顶画，高傲倔强的米开朗琪罗不得不接受这桩不愿承担的任务时，写下令人心酸的表白：“我，雕刻家米开朗琪罗，1508 年 5 月 10 日，收到圣父教皇朱理乌斯金库送来的 500 金币，作为我开始创作西斯廷天顶画的报酬。”就像他本人笔下的上帝，米开朗琪罗终生渴望辉煌的创造，屈辱、孤独、苦闷都无法扼制他内心的创造热情。在被迫放弃心爱的雕刻，拿起画笔绘制天顶画时，他作为壁画家的惊人才能获得史无前例的展示。排除他人协助，米开朗琪罗以一己之力，历时四载，爬上爬下，在高高的脚手架上，仰头抬臂，用数百个巨大的形象，布满了数百平方米的巨大天花板，创造出宏伟壮丽的史诗性湿壁画。米开朗琪罗以富于史诗气势的《旧约·创世纪》为据，精心组织起九个主要场面以及众多附属的人物，让它们构成一个丰富多彩、气象万千的和谐整体（图 12-32）。英雄般人物，以不同的面目和姿势涌现在天顶画的各个部分，其中最为精彩的场面，就是《创造亚当》（图 12-33）。从右方挟着雷霆万钧之力飞临的上帝，正伸出手指触向充满期待的亚当，亚当很快就会获得活力，成为真正的万物之灵。借助这两





个被深色块衬托得分外醒目的完美形象，创造人类这个神圣的时刻，获得了气势磅礴的揭示。昂首观望西斯廷礼拜堂天顶画后，再注视画在礼拜堂墙壁上那些 15 世纪名家的作品，不禁会感到它们难脱格局狭小之嫌，无法同米开朗琪罗豪气逼人的崇高风格抗衡。

米开朗琪罗度过漫长的一生，在他晚年，达·芬奇和拉斐尔等对手已经故去，盛期文艺复兴的氛围也已难寻。经历了意大利土地上的种种风云变幻，他这时的创作出现了一些新特点，以往那种对人的信心减弱了，悲剧性的情调像阴云般飘浮在他的艺术世界，更富表现性的手法成为他偏爱的艺术语言。完成天顶画二十多年后，米开朗琪罗在西斯廷礼拜堂铲除掉以往名家之作的墙面上，创作了祭坛画《最后的审判》（图 12-34）。集聚在基督和圣母四周的众多人物，全都处在一种动荡不安的氛围内，成团块状的一组组形象，旋转、升腾、坠落，与明暗光影相交织，极力渲染阴沉可怖的末日感觉。震怒的基督，尽管威风凛凛，或许也无力改变人类悲惨的命运。在这幅激荡着悲剧色彩的大作中，天顶画那种明朗清新的古典气息荡然无存了。

临终前，米开朗琪罗仍牵挂着自己的雕像《龙达尼尼的圣母哀悼基督》（图 12-35）。这件作品实际上与他早年的成名作同题，为便于区别，人们为它加了拥有者龙达尼尼的名字。在这件粗琢的雕像，利用下坠的姿势，折断的线条，枯瘦的形体，老大师无比精彩地倾吐着内心的悲凉，为表现性美术做了完美的示范。盛期文艺复兴的精神和原则同样不复存在了。

雕塑和绘画之外，米开朗琪罗还写诗搞建筑，诗歌不属于美术的范畴，再卓越也不能论述，但建筑必须谈，否则就见不到这位美术家的完整形象了。米开朗琪罗晚年定居罗马后，把

图 12-34 米开朗琪罗：最后的审判  
1534~1541 年，湿壁画，1370 厘米  
×1220 厘米，罗马梵蒂冈西斯廷礼  
拜堂

图 12-35 米开朗琪罗：龙达尼尼的  
圣母哀悼基督，1555~1564 年，云  
石，高 195 厘米，米兰斯福尔扎宫

图 12-36 米开朗琪罗：圣彼得教堂  
圆顶，1546~1564 年，罗马

图 12-37 拉斐尔：圣母订婚，1504 年，木板油彩蛋彩画，170 厘米×117 厘米，米兰布雷拉绘画陈列馆

图 12-38 拉斐尔：西斯廷圣母，1512 年，画布油画，265 厘米×196 厘米，德累斯顿古画陈列馆



大量精力投放在建筑上。1546 年，教皇保罗三世任命他为圣彼得教堂建筑总监，在最后的 18 年间，米开朗琪罗在宿敌布拉曼特原设计的集中式教堂基础上，进一步完善了这种体现着文艺复兴理想的教堂布局，但他简洁有力的设计没能实现，最终重建起来的这座基督教世界最重要的教堂是拉丁十字式教堂。不过，从它现存的饱满和谐的大圆顶上，我们仍然能感受到他设计的宏伟气势（图 12-36）。

三杰中最年轻的是拉斐尔（Raphael, 1483～1520 年）。拉斐尔生在乌尔比诺，后来到佩鲁贾跟当地名画家佩鲁基诺学艺。二十一岁，拉斐尔创作了《圣母订婚》（图 12-37），就像达·芬奇在同一画作中超过老师一样，拉斐尔这幅绘画，与佩鲁基诺同题之作相比，显然青出于蓝而胜于蓝。流畅的线条，优美的造型，尤其是人物与空间的和谐以及纯净明丽的氛围，都透露出他的才气，预示着他未来的艺术倾向。

独立从业后，拉斐尔来到美术之都佛罗伦萨，达·芬奇与米开朗琪罗的竞赛和各自的特点，让这位后起之秀看在眼里，记在心中。他吸收了两者的长处，把它们融入自己的作品。在佛罗伦萨，拉斐尔继续描绘圣母的形象，但他放弃了圣母与木匠约瑟订婚那样的题材，转向更为流行的样式，反复表现圣母与小耶稣同在的圣母像。从《草地上的圣母》到《座椅中的圣母》，出自他笔下的一系列圣母像，把感性美与精神美和谐无间地统一起来，深切地传达出人类的美好感情和崇高理想，也使他成为美术史上最擅长塑造圣母像的大师。

作于画艺成熟期的《西斯廷圣母》（图 12-38），与以往那些在构图上借鉴了达·芬奇的亲切自然的圣母像有所不同，在保持优美和谐等特色的同时，境界更为阔大，从天缓缓而降的



图 12-39 拉斐尔：雅典学派，1509～1511 年，湿壁画，579 厘米×824 厘米，罗马梵蒂冈签字厅

圣母，护持着她的儿子，受到信众礼拜欢迎，温柔的母亲兼具了人类保护者的气势，为作品增添了崇高神圣的意味。另一件更晚完成的圣母像，似乎又回归到亲切自然的场面，这就是形式别致的《座椅中的圣母》（彩图 28），在圆形画框架内，圣母怀抱耶稣坐在椅中，圣施洗约翰陪伴在旁边，那情景就像生活中的母子一样自然，人们很容易忽略其中精心的推敲。一切线条，一切细部，全都流畅圆润，适合着象征完美的圆形，传达出自然和谐的感觉。注视着我们的美丽温柔的圣母，是理想女性的化身，而绝非现实人物的机械翻版。拉斐尔在致一位贵人朋友的信中，清清楚楚透露了他的创作方法：“我坦率告诉您，为了创造一个完美的女性形象，我必须观察许多美丽的妇女，从中选出最美的做我的模特儿。您一定会同意我的看法，由于很难挑选模特儿，我在创作时，还得求助头脑里形成的和正在搜寻的理想美的形象。”这种态度，正是意大利盛期文艺复兴美术家共有的，纯粹的如实再现，并非古典美术的特点。

深受教皇朱理乌斯二世赏识的拉斐尔，被召唤到罗马后，不仅为这位教皇创作个人肖像，还为其办公场所创作壁画。留在梵蒂冈署名厅里的一组湿壁画，代表着拉斐尔纪念性壁画创作的最高成就，也是意大利盛期文艺复兴壁画艺术最佳创造之一。这组湿壁画，既有表现基督教精神的，也有反映希腊文明的，可以说形象地展示了那个时代新旧交织的特色。壁画不同于架上绘画，如何适应特定的环境，是必须高度关注的问题，拉斐尔极为成功地解决了这个问题。这组湿壁画自问世以来，一直以自身的完美以及与建筑环境的协调著称。象征哲学的《雅典学派》（图 12-39）是这组作品中最精彩的。配合壁面的形状，拉斐尔构筑起一个富丽堂皇的殿堂，利用透视和明暗交替，殿堂产生出层层递进的空间深度感。在中景正中，站立着



柏拉图和亚里士多德，以两人为中心，在中景和前景，安排了古代的哲学家和科学家。全部人物组合在这个宏伟的殿堂内，呈现出错落有致、生动自然、统一和谐的状态。柏拉图手指上天，亚里士多德手指地下，这表明着他们各自的哲学立场。前景处坐着沉思的人是赫拉克利特，据说他的样子带有米开朗琪罗的特征。拉斐尔也把自己留在这个伟人图中，他就位于最右方的白衣人身后。这的确是个理想的世界，尽管极尽推敲之能事，但又那么平易近人，自在从容。拉斐尔绘画天地中，一切都浑然天成，就像优美的天籁之声一般令人沉醉，在他的众多后继者和模仿者身上，这种特色或多或少丧失了。

享受荣耀和宠爱的拉斐尔，在繁重任务压迫下，本不怎么强健的身体垮了，创作盛期未过就逝去了。但他已留下了令人赞叹的美术遗产，或许有人会觉得他不如达·芬奇深刻，不如米开朗琪罗雄伟，但他的艺术自有动人的特色，纯真优美、庄重自然、明快清晰、简洁和谐，这些古典美术最受推崇的品质，在拉斐尔获得了最集中的体现。推崇古典风尚的美术家，一直把他当成理想的楷模。雷诺兹指出“他本人成为所有后代画家的样板”，安格尔称他为绘画之神，正是后人推崇的明证。

### 三杰之外的盛期文艺复兴美术家及其他美术家

拉斐尔的朋友、米开朗琪罗的对头布拉曼特（Donato Bramante，约1444～1514年）是意大利盛期文艺复兴杰出的建筑家。他一生主要在米兰和罗马工作，创造性地利用古罗马建筑形式适应文艺复兴时期的新精神，实现着自己的建筑抱负。

由于法国军队入侵米兰，在这座城市里度过二十多年的布拉曼特，于1499年来到教会中心罗马，这时他已经55岁，是一位成熟的著名建筑家。雄心勃勃的朱理乌斯二世计划重修基督教世界最重要的圣彼得教堂，这个神圣的任务落在了布拉曼特身上。探求基督教教堂的完美样式，这个问题迷住了文艺复兴时期的建筑家，如何在建筑中调合基督教精神与人文主义理想，圆形成为受推崇的形态。受到人文主义建筑家的启示，布拉曼特大胆抛开了原有圣彼得教堂的巴西利卡式教堂形制，设计了一座集中式教堂，用他本人的说法，就是“把万神庙安放在君士坦丁大帝的巴西利卡之上”。但直至布拉曼特去世，圣彼得教堂远没建成，场地上只依稀有着他设计的基础。经历漫长的建造过程，最终建成的这座教堂与他设想的面目相去甚远了。

现存布拉曼特完整的代表作，当数罗马蒙托里奥圣彼得修



图 12-40 布拉曼特：坦比哀多小教堂，1502 年，罗马蒙托里奥圣彼得修道院

图 12-41 萨尔托：哈匹圣母，1517 年，木板油画，208 厘米 × 178 厘米，佛罗伦萨乌菲齐美术馆

道院内的小教堂（图 12-40），通常它被称为“坦比哀多”（Tempietto），这个意大利词的意思是神庙，这么称呼，显然与它借鉴古罗马神庙有关。这个小教堂由 16 根庄严的多利式圆柱环绕着回廊托起一圈饰带和一圈栏杆，在上面一层，由鼓形座上升起半球状圆顶。不大的内部空间，使它更像雕塑这种宜于从外观欣赏的艺术品。这座建在圣彼得殉难处的建筑，体量不大，但整体上颇具气势。它的单纯、它的和谐、它对古典建筑传统的融会贯通，使它成为盛期文艺复兴建筑的范例，深受后人推崇。

从 15 世纪 90 年代起，盛期文艺复兴美术家，不少都是在罗马发挥其创造才能的。在米开朗琪罗、拉斐尔、布拉曼特相继被教皇朱理乌斯二世延揽，离开佛罗伦萨、米兰等地来罗马发展时，仍有一些美术家留在他们活动的城市，从事着有价值的创造，萨尔托和柯勒乔就是其中的佼佼者。

萨尔托（Andrea del Sarto，1486～1530 年）出生在佛罗伦萨。他的这个称呼，也是外号，意思是裁缝，这么叫他是因为他父亲是裁缝。他的意大利文名称，译成中文，就是裁缝家的安德烈亚，但这里还是依惯例称他萨尔托。在已经没有三杰身影的佛罗伦萨，比拉斐尔还年轻的萨尔托成为这个城市最优秀的画家。一些样式主义美术的代表人物就出自他门下。

萨托精于造型和用色，高超的技艺为他赢得“完美画家”的称号。最能体现他艺术特点的作品，无疑是《哈匹圣母》（图 12-41）。受拉斐尔影响的萨尔托，以这幅绘画，表明了他也是能塑造动人圣母像的画家。所谓哈匹，是神话中带羽翼的、综合了女性与鸟类特征的妖怪，瓦萨里认为圣母脚下基座雕饰就是这种妖怪，于是此画被称为《哈匹圣母》。立在基座上的圣母居于画面中央，与侍立两侧的福音书作者圣约翰和圣方济各形成稳定的金字塔状，由圣母头部，经圣约翰头部，再



图 12-42 柯勒乔：宙斯与伊娥，约 1531~1532 年，画布油画，164 厘米×74 厘米，维也纳美术史博物馆

经圣母脚部，到圣方济各头部，用直线相连，就构成一个规整的菱形，最主要的部分全纳入了其中。菱形与金字塔形相结合，益发使构图显得严整和谐。利用明暗变化，萨尔托使人物具有了鲜明的立体感，从圣母到小天使，一个个形象全都体形匀称、面容俊秀、动作优雅，美丽的色彩更让这个场面分外迷人。据说，圣母形象是画家照爱妻描绘的，圣方济各是画家本人的写照。总体而言，庄重的古典式构图和优美典雅的人物，表明了《哈匹圣母》也属于意大利盛期文艺复兴美术。

萨尔托在当时享有盛名，他的同代人、颇具创造性的柯勒乔却不太受时人欣赏。柯勒乔（Correggio，约 1489~1534 年）得名于他出生的小城，他的绘画风格主要吸收了达·芬奇精致的明暗法，也借鉴了曼特尼亚、拉斐尔等人的创造。柯勒乔的作品，既有宗教题材的，也有神话题材的，两类中都有传世的名作。

以神话为题的不少绘画，把美丽的女性当成表现的主体，着力展示她们肉体的魅力，《宙斯与伊娥》（图 12-42）可以视为此类绘画的范例。被云团状的大神宙斯拥抱，伊娥身体向后倾斜，仰起的脸孔上显出了陶醉的神情。柯勒乔精通对照的艺术，在冷灰云团的映衬下，伊娥温暖的肉体显得格外白嫩晶莹。不论是浓云还是裸体，全由柔和的明暗过渡描绘，达·芬奇的影响体现得一清二楚。流露在此类作品上的阴柔倾向以及轻灵生动的特点，使柯勒乔在洛可可风盛行的 18 世纪，获得了极高的声望。

生活在北方的帕尔马时，柯勒乔为该城主教堂创作了《圣母升天》（图 12-43）。这幅画在主教堂圆顶内壁上的大型湿壁画，是柯勒乔晚年最惊人的创造。在云端环绕着飞翔的无数人物，令人眼花缭乱地交错在一起，形成极其壮观的天上幻景。高悬在观者头顶上方的圆顶仿佛被开了个洞，众多天使拥着圣母，立刻就会飞向天国。这一充满运动感和错觉性的作品，发展了上一世纪曼特尼亚用过的手法，预示着下一世纪巴洛克画家的追求。

佛罗伦萨和罗马，这两座城市在意大利文艺复兴美术进程中发挥着极为重要的作用。早期文艺复兴许多著名的意大利美术家，都是在这两座中部城市中从事创作活动的；前述几位盛期文艺复兴的代表性人物，也都与它们有着密切的联系。到了 16 世纪，继佛罗伦萨和罗马之后，北方的威尼斯成为意大利文艺复兴美术另一处光辉的重镇，获得了可以与它们并称的地位。久为东西方贸易中心的威尼斯，其共和政体，其商业氛围，使它的社会生活洋溢着浓重的世俗色彩和欢乐情调。在威





图 12-43 柯勒乔：圣母升天，约 1520~1524 年，湿壁画，1093 厘米 × 1156 厘米，意大利帕尔马大教堂

图 12-44 乔尔乔涅：暴风雨，约 1510 年，画布油画，79 厘米 × 73 厘米，威尼斯学院美术馆

尼斯独立的发展过程中，渐渐形成具有自身鲜明特色的地方画派，使它的美术呈现出不同于佛罗伦萨和罗马的独特面貌。盛期文艺复兴的威尼斯画家，通过油画这种形式，大大发挥了色彩的表现力，在重视素描的佛罗伦萨和罗马绘画之外，开拓出一派迷人的新天地。

乔瓦尼·贝利尼后期的作品，已透露盛期文艺复兴的气息，但更能展示盛期文艺复兴威尼斯绘画特色和魅力的，还要说是他的弟子乔尔乔涅（Giorgione，约 1477~1510 年）。这位比拉斐尔还短命的画家，存世的作品很少，确认出自他手笔的，不过有限的几件。但美术家的地位，主要靠作品的质量，正如达·芬奇完成的作品也不算多，并不影响其不朽一样，乔尔乔涅凭借现有的几幅绘画，已能永存在美术史中。

《入睡的维纳斯》（彩图 29）是西方绘画中最杰出的裸女图。在横长的画面上，从左上方到右下方，沿着对角线，乔尔乔涅安排了维纳斯的裸体，这种方式成为西方裸女画最经典的样式，难怪才气横溢的提香也会仿效它来画自己更肉感的裸女。维纳斯躺在仙境般的自然景色中（一般认为这景色是由提香完成的），尽情展示她美丽的裸体，田园风光与裸露肉体相互映衬，唱出了感人的美之赞歌。维纳斯周身的曲线，处理得流畅自然，没有什么明暗变化，只用单纯的温暖色调，竟然把她的躯体塑造得圆润饱满，体积感十足，实在是神来之笔。在摆脱中世纪禁欲精神的同时，乔尔乔涅并没走向纵欲的一端，这里的维纳斯形象，完美地体现了灵肉的和谐。她的裸体唤起观者对美的渴慕和爱恋，引领他们向上，而不是激发粗鄙的性欲。在西方无数裸女图中，达到这种理想之境的并不多见。

乔尔乔涅富于诗人气质，他创造的美妙绘画世界，总是洋溢着抒情的色彩。乔尔乔涅擅长描绘风景，借景传情，让生动



图 12-45 提香：酒神节狂欢，约 1519~1520 年，画布油画，175 厘米×193 厘米，马德里普拉多博物馆



图 12-46 提香：乌尔比诺的维纳斯，约 1538 年，画布油画，119 厘米×165 厘米，佛罗伦萨乌菲齐美术馆

的自然景色与美丽的人物相配合，成为他创造迷人意境的有力手段，这种特点在令人神往的《暴风雨》中体现得分外鲜明。《暴风雨》（图 12-44）的画面并不繁杂，两三个人物呆在风景里，不过如此而已，但它究竟传达什么，至今仍无定论。男子站立处，经 X 光照射，原来画着一位裸女。或许这能证明乔尔乔涅并不像有些学者分析的，用画中男子和喂奶的女人象征堕落后的亚当和夏娃。也许我们应当告别，哪怕只是暂时告别一下刻苦求索的努力，不再怀抱恨无郑笺的心情，把精神放在轻松地欣赏乔尔乔涅以细腻的油画技巧再现大自然瞬间景色的高超本领。

乔尔乔涅的早逝，把一位跟他一起工作过的同代人提香（Titian, 1488? ~1576 年）推到了威尼斯画家前列。充沛的精力，罕见的长寿，权贵的赏识，使热爱生活的提香卓越的绘画才能得到了充分发展，成为与达·芬奇、米开朗琪罗、拉斐尔并驾齐驱的人物。

与佛罗伦萨和罗马的画家相比，提香更多把精力投入希腊罗马神话的世界，表现散发着享受生活的欢乐气息的场面。《酒神节的狂欢》（图 12-45）延续着风景与人物并重的威尼斯画派传统，以绚丽的色彩、跳跃的节奏、生动的造型，营造出令人神往的景象：在美丽的大自然里，沉浸在节日狂欢中的一群男女青年尽情享受人生的乐趣。同乔尔乔涅的绘画相比，这幅发挥着油画表现力的作品带有更为热烈更为世俗的情调。把画面右下角横陈丰腴躯体的裸女与入睡的维纳斯对照一下，就会更强烈地感受到提香绘画的这种特色。

这种特色，在明显借鉴乔尔乔涅的《乌尔比诺的维纳斯》（图 12-46）上得到进一步体现。提香以丰富的冷暖色彩构成了这幅美妙的油画，在豪华的室内，背景处侍女在整理衣物，前景处，身体丰满的维纳斯躺在床上，目光大胆地注视着每一个

站在画前的人。与其说她是天上女神，不如说她是人间妇女，她活灵活现的血肉之躯充分展示着健康的年轻女子的美和诱惑力，从她的眼神中可以感到她本人似乎也明白她肉体的魅力，面对着她，感受不到乔尔乔涅笔下维纳斯那种超然的女神意味。这幅大名鼎鼎的作品，是提香为乌尔比诺公爵创作，用于装饰这位贵人私宅，供他本人赏玩的。古典神话的外壳，使这类供权贵享用的裸女形象，获得了堂而皇之存在的借口。想一想三百多年后无视这种外壳的马奈笔下裸女遭受的责难，不难领会此中奥妙。以维纳斯为题，提香为主顾创作了大批肉感的裸女画，其中展示的精湛技艺，使提香置身最杰出裸女画家的行列。

深受包括神圣罗马帝国皇帝查理五世在内的众多权贵赏识，提香自然少不了为他们画像。在那些描绘皇帝和教皇等男子的华贵全身像之外，他还创作了一些形神兼备、端庄高雅的女子半身像，如为当时最著名的女文艺赞助人曼图亚侯爵夫人伊莎贝拉·德埃斯特画像时，提香依照这位六十来岁老妇的意愿，把她画成二十多岁的少妇。正是这种既能保持画中人特征又能美化她们的特殊本领，使提香成为大受女性青睐的画家。充分展示女性美，这种特色从《美女》（图 12-47）这幅半身像上可以一览无余。乌尔比诺公爵想要的这个美人像，到底描绘何人，历来有众多说法。有人说她是威尼斯画家老帕尔马的女儿，丧妻后，提香爱上了她；有人说她是乌尔比诺公爵的妻子埃莱奥诺拉。但至今这一切都没获得确证，我们只知道她是一个美女，自然地呆在稳重的构图中。丰富和谐的色彩，把她漂亮的服饰、健康的身体、美丽的容颜描绘得分外生动，让我们真切感到那个时代生活优裕的女子形象。这幅完成在提香艺术成熟期的肖像画，体现了典型的盛期文艺复兴风范。凭借一系列生气盎然的感人肖像画，提香成为 16 世纪最卓越的肖像画家。

威尼斯画家素以擅长用色著称，提香更是其中的佼佼者，构成他作品艺术魅力的主要因素就是色彩，米开朗琪罗曾不无遗憾地指出他的这一特点。这种有保留的态度，恰好说明了佛罗伦萨美术家与威尼斯美术家在艺术倾向上的差异。注重色彩的表现力与偏爱油画这种形式密不可分，油画显然更能发挥色彩的各种潜能，更淋漓尽致地再现自然的丰富面目，抒发创作者的感情。油画这种后起的艺术语言，在意大利是由提香等人完善起来的，油画成为此后数百年西方最重要的绘画形式，离不开以提香为代表的威尼斯画家的实践。在提香晚年的作品中，油画的特点得到更加酣畅淋漓的发挥。创作《戴荆冠的基督》（彩图 30）这幅宗教画时，深沉浑厚的色调，成为表达悲





图 12-47 提香：美女，约 1536 年，画布油画，100 厘米 × 75 厘米，佛罗伦萨皮蒂美术馆



图 12-48 韦罗内塞：利未家的宴会，1573 年，画布油画，550 厘米 × 128 厘米，威尼斯学院美术馆

剧情调的强有力武器。集一生经验，提香形成了他那种高度概括的美妙笔法，线条完全消融在形色合一的造型方式中。正是提香，以这种展示了笔触本身美感的、强化色彩表现力的绘画风格，为后代油画家树立了学习的榜样。

1576 年，瘟疫突然从提香手中夺下了画笔，雄踞画坛六十余载的威尼斯画派大师终于离去，但威尼斯画派的光芒并没熄灭，韦罗内塞、丁托列托还处在创作的盛期，依然延续着威尼斯画派的辉煌。

韦罗内塞（Paolo Veronese, 1528~1588 年）本名保罗·卡里亚利，生在维罗纳，现在这个通行的称呼韦罗内塞，意思就是维罗纳人。韦罗内塞一生主要在威尼斯从事绘画。提香绘画的华美色彩，恢宏气势、欢乐情调对他产生了不少影响，在此基础上，韦罗内塞形成了自己明朗的装饰性画风，创作出大量华丽的大画。

《利未家的宴会》（图 12-48）是韦罗内塞最著名的作品。这个场面宏大的油画，是为威尼斯圣约翰与圣保罗修道院创作的。它体现了韦罗内塞绘画的基本特征。韦罗内塞喜欢以华丽的色彩描绘生活中欢欣愉悦的情景，关心画面生动绚丽的视觉效果。在豪华的敞廊里，以盛期文艺复兴绘画标准的对称方式，展示了大量生动的当代生活情景，本应庄严神圣蕴含悲剧精神的“最后晚餐图”，实际上演变为洋溢着欢乐气息的世俗盛宴图。韦罗内塞这么描绘最后的晚餐，招致宗教法庭干预，针对亵渎神圣的指控。韦罗内塞辩称“我照自己觉得合适的方式同时也照我力所能及的方式做画”。法庭给他三个月时间改画，但韦罗内塞只改了画题，用利未设宴款待耶稣应付了事。这种做法，说明了韦罗内塞这样的意大利画家对宗教画的态度。其实，文艺复兴时期不少美术家都有类似的倾向，借旧瓶装新酒是时代风尚。据说韦罗内塞是虔诚的教徒，但他的作品似乎少有宗教的精神，韦罗内塞并不怎么重视绘画的内容，出



自他笔下的场面宏大、人物众多、色彩鲜明的大画，只不过是美化壁面的悦目图景，其世俗性胜过许多威尼斯绘画。

丁托列托（Jacopo Tintoretto, 1518~1594 年）与韦罗内塞一样，也是绰号，其父为染匠，他就获得了小染匠的称呼，很少有人再提及他的原名雅各布·罗比斯蒂了。丁托列托与韦罗内塞同属提香后一代的画家。如果说韦罗内塞还保持着盛期文艺复兴美术的基本品质，丁托列托就不太好这么说了。他的绘画，体现了鲜明的创新精神。丁托列托成长之际，米开朗琪罗的盛名如日中天，提香也是成熟的大画家，他的雄心壮志，体现在那句人们反复引述的名言“如提香般描绘，似米开朗琪罗般经营”中，也体现在他画室里的题词“提香的色彩，米开朗琪罗的线条”上。换句话说，这位后起的画家，要综合意大利两位最伟大美术家的长处，融色彩与素描的表现力于一体，创造属于自己的独特画风。

丁托列托的作品中，宗教题材占了很大比例，他的早期代表作《圣马可解救做奴隶的基督徒》（图 12-49）就是这类题材的绘画。从中不难发现他确实追求着自己的理想，米开朗琪罗塑造运动人体的本领和提香生动运用色彩的手段，帮助他创造出戏剧性浓厚的神圣奇迹。从天而降的圣马可的强烈透视短缩和画面有力的光影对比，让人们看到了一个不同于盛期文艺复兴风范的绘画情景。委托丁托列托绘制它的圣马可会堂最初拒绝接纳它，从一个侧面证实了此作的新颖，但最终它还是为创作者赢得巨大声誉。

对稳定和谐、明朗单纯、洋溢着人间气息的古典风范的背离，在丁托列托晚年的大作《最后的晚餐》（图 12-50）上显示得更为突出。丁托列托不只一次描绘过这个重要的题材，这里介绍的是其中最优秀的一幅。他创作这幅大型油画时，几乎比达·芬奇的同题杰作晚了一百年。两相对照，面貌何等不同。丁托列托别开蹊径，以富于动感的对角斜线为基础组织起构

图 12-49 丁托列托：圣马可解救做奴隶的基督徒，1548 年，画布油画，410 厘米×545 厘米，威尼斯学院美术馆

图 12-50 丁托列托：最后的晚餐，1592~1594 年，画布油画，370 厘米×570 厘米，威尼斯大圣乔治教堂

图。基督仍位于画面中心，但站在强烈向后延伸的餐桌边的他的形象显得很渺小，在人群中并不怎么醒目，只有靠他头部更明亮的光环才让我们辨认出这个人基督。与基督相比，前景上的次要角色显得更为高大，一眼就能看清。神异的光影，高悬的孤灯，轻烟般虚幻的飞翔天使，把我们带到一个奇特的非现实世界。出现在画面上的普通百姓和生活细节，非但没有营造出现实感，反而增添了作品整体动荡不安的神秘气氛。面对着它，我们看不到达·芬奇《最后的晚餐》中那种单纯、均衡、明晰的场面，那种平易近人的自然气息，那种有血有肉人物的实体感和现实性。这是一个超自然的世界，一个精神和心灵的世界。有人说，它染上了反宗教改革的时风，谁知道呢。与韦罗内塞的绘画相比，它代表另一个极端。在这里，盛期文艺复兴美术的基本精神面目已无踪影，或许这就是有些西方美术史家把丁托列托纳入样式主义美术家行列的缘故。

### 第三节 意大利样式主义美术和 16 世纪下半叶其他美术现象

拉斐尔去世不久，作为一个整体，意大利盛期文艺复兴美术黄金时代已经结束，尽管米开朗琪罗、提香仍保持着他们的创造力，仍延续着盛期文艺复兴美术的精神。在这时，一种新美术出现在佛罗伦萨等地，给 16 世纪欧洲美术带来异样的景象。这种新美术就是样式主义美术。样式主义（Mannerism）一词源于意大利语 maniera，被美术史家用来指称盛期文艺复兴之后，巴洛克美术之前的这一美术新风。

达·芬奇、米开朗琪罗、拉斐尔、提香等盛期文艺复兴大师，以其光辉灿烂的作品，确立起崇高的典范，在人们心目中，这样的作品最理想最完美。面对它们，后代美术家不禁有面对沧海之感。意大利一些年轻美术家，受到米开朗琪罗、拉斐尔榜样的鼓舞，希望仿效发展他们的风格，创造别开生面的作品。在这么做时，他们实际上背离了盛期文艺复兴的理想和原则，抛掉了自然、和谐、单纯的古典美术风貌。样式主义美术家，不再以模仿自然为宗旨，转而把重点放在模仿美术家和美术作品上，形式的探索占据了他们的头脑，他们力求获得一种视觉效果独特的风格，出自他们手中的作品往往带来刻意雕琢、冷漠疏远的味道，就这一点而言，以往的译名矫饰主义也是不错的译名。这种主观色彩颇浓的美术，对那些有点儿厌倦了太完美的盛期文艺复兴美术的人，对那些口味别致的人，倒不失为相当有魅力的东西。





图 12-51 罗索：基督下十字架，1521年，木板油画，340厘米×200厘米，意大利沃尔泰拉市立美术馆

图 12-52 蓬托尔莫：基督下十字架，约1526~28年，木板油画，310厘米×190厘米，佛罗伦萨圣弗利奇塔教堂

### 绘画

佛罗伦萨是样式主义的发源地和最重要的中心。萨尔托的弟子罗索和蓬托尔莫是样式主义美术早期的代表人物。

罗索（Rosso Fiorentino, 1495~1540年）生于佛罗伦萨，这从他的意大利文名字上可以看出。《基督下十字架》（图12-51）是罗索为沃尔泰拉主教堂创作的祭坛画。以此为题的绘画不计其数，罗索的这幅大作显示是不同凡响的特色，在清冷的平坦背景前，一伙人正在从十字架上抬下死去的基督，但他们和下方圣母等悲伤的人一样，全仿佛中了魔法，僵止不动了。几何形的十字架、梯子和有棱有角的众多人物，在强光照射下，更显得生硬。色彩的配置，也突出着刺目的效果。这个无视文艺复兴空间和形色处理方式的绘画，以它独特的形式语言，创造出一种奇特的、惊恐的、悲剧的效果，古典的自然平和之风荡然无存。

生命的最后十年，罗索应热爱意大利美术的法国国王弗兰西斯一世邀请，赴法工作，把样式主义风格带到枫丹白露，影响着16世纪法国美术的面目。

蓬托尔莫（Jacopo da Pontormo, 1494~1557年）的绘画，一如罗索的绘画，同样显示出鲜明的个性。最能体现蓬托尔莫画风的作品是《基督下十字架》（图12-52）。在这幅与罗索名作同题的绘画中，见到的不是罗索那种棱角分明的生硬人物。塞满画面的人物几乎平贴在显示不出空间感的背景上，这些线条流畅、色彩轻淡的人物，像云朵一样飘在虚空中，类似



图 12-53 布龙齐诺：托莱多的埃莉诺拉及其子乔瓦尼·德·美第奇，约 1550 年，木板油画，115 厘米 × 96 厘米，佛罗伦萨乌菲齐美术馆



图 12-54 布龙齐诺：维纳斯、丘比特、愚蠢和时间，约 1546 年，木板油画，伦敦国立美术馆



图 12-55 帕尔米贾尼诺：凸面镜中的自画像，1524 年，木板油画，直径 25 厘米，维也纳美术史博物馆

单薄的剪影。基督的姿势让人想到米开朗琪罗《圣母哀悼基督》中的基督，但他明显缺乏体积感和重量感。悲伤的圣母与其他人物全流露出一种奇特的茫然失措的神态。整个画面洋溢着梦幻般的非现实意味。尽管优雅精致，却没有自然亲切之感，弄不清蓬托尔莫是想拖住观者还是想推开他们。最后要补充的，就是这幅基督下十字架图中，竟然没有常见的关键道具十字架。

蓬托尔莫的弟子佛罗伦萨人布龙齐诺（Agnolo Bronzino，1503～1572 年），受到重掌权力的美第奇家族赏识，当上该家族首位托斯卡纳大公科西莫一世的宫廷画家。获得充分发展的机会，布龙齐诺成为样式主义全盛期的代表人物。

布龙齐诺的绘画，素以笔法精致、感情淡漠、色彩清冷、格调高雅著称。他为西班牙驻那不勒斯总督之女、科西莫大公夫人画的肖像《托莱多的埃莉诺拉及其子乔瓦尼·德·美第奇》（图 12-53），是他画风的典型体现。暗蓝色背景衬托着衣饰华丽的静止人物，刻画精细的贵妇人神态冷漠，有如瓷人，显出超然的高雅气派。画家与画中人，画中与观者，都保持相当距离，有股挥之不去的疏远感。把它同盛期文艺复兴画家笔下的人物形象，如提香的《美女》，摆放在一处，立刻就会感到其间的巨大差异。这种差异也恰恰证实了样式主义绘画存在的价值。布龙齐诺最著名的作品《维纳斯、丘比特、愚蠢和时间》（图 12-54）是一幅寓意画，有人也把它称为《暴露奢侈》或《维纳斯寓言》。画面上最显眼的形象是中央的裸女，她手中的金苹果表明她就是最美的女神维纳斯。她的姿势不像乔尔乔涅或波提切利笔下的那么从容，如果没有身边的裸男支撑，或许她就要倒下了。这个弯腰抚摸维纳斯乳房亲吻她嘴唇的男子，竟然是她的儿子丘比特！如此惊人的色情意味，或多或少流露在样式主义作品中，成为样式主义美术的一个特色。

揭开幕布，暴露这个乱伦景象的秃顶老人代表时间，抛玫瑰花的裸体男童代表愚蠢，其他还有象征妒忌和欺骗的。当然，这只是流行的说法，并不是铁定的事实。画的主旨是什么？更是似雾如谜。主旨含混不清，也是样式主义美术的一个特点，或许这增添着此类绘画的吸引力，就像国人读义山诗那样。对关注形式的欣赏者来说，精巧的构图处理，别致的人物组合，独特的色彩配置、细腻的笔法，迷人的裸体，无不是令人神往的所在。布龙齐诺这样的一幅画，是科西莫一世送给法国国王弗兰西斯一世的礼物，从中不难领会到当时世俗宫廷里的风尚。在那个时代，远不同于布龙齐诺的提香，为满足欧洲王公的需要，也画了一批维纳斯或其他神话裸女的“情色味”形象。

生在帕尔马的吉罗拉莫·弗朗切斯科·马佐拉是样式主义另一位著名的代表，人们习惯称他小帕尔马人，也就是帕尔米贾尼诺（Parmigianino, 1503~1540年）。在帕尔马主教堂推出杰作的柯勒乔对他影响颇大，此外，他在罗马也受到米开朗琪罗和拉斐尔作品的启示，在此基础上，帕尔米贾尼诺渐渐形成了自己的画风。帕尔米贾尼诺早期的佳作《凸面镜中的自画像》（图12-55）显示出对变形的独特效果的浓厚兴趣，这种兴趣在他此后的宗教画中继续保持着。作于帕尔米贾尼诺生命后期的《长颈圣母》（图12-56）最能体现他绘画的特色。这个坐在画面中央的圣母，从姿势、体型、神态上看，都脱离盛期文艺复兴的范式，那小头、长颈、纤手和拉长的肢体，显出一种比例失调的变形状态，再加上几乎要从她膝上滚落下来的婴儿耶稣，更让这个带有几分妩媚的圣母与拉斐尔富于人间气息的亲切慈爱的圣母拉开了距离，与其说她像圣母，不如说她更像贵妇。在她优美伸展的纤手边，可以看到薄衫下突起的乳头，这无疑也增加着暧昧的感觉。历来被盛期文艺复兴绘画强调的空间和人物的统一，在这幅画里遭到了破坏，背景处的圆柱和展开纸卷的神秘人物（有人说是预言者以赛亚），明显与前景处的场面不协调，这更使整幅画有了超乎寻常的怪异风貌。

样式主义美术的赞助者主要是世俗的君主和王公，教皇所在的罗马并非不适合这种新风的发展。拉斐尔的大弟子、罗马人罗马诺（Giulio Romano, 约1499~1546年）是兼擅绘画和建筑的美术家，在完成老师未完的绘画之后，他就接受曼图亚侯爵费代里科·贡扎加（这位贡扎加家族的统治者是在此后才成为公爵的）聘请，于1524年到异乡去实现他样式主义的艺术追求了。罗马诺的风格，除了得益拉斐尔，还受到米开朗琪罗的启示，因此带上了前述样式主义美术家少有的宏大气势。泰宫是罗马诺为费代里科·贡扎加休闲设计的别墅，它充分显





图 12-56 帕尔米贾尼诺：长颈圣母，约 1535 年，木板油画，220 厘米 × 130 厘米，佛罗伦萨乌菲齐美术馆



图 12-57 罗马诺：斗败的巨人（巨人厅壁画局部），1530～1532 年，湿壁画，意大利曼图亚泰宫



图 12-58 切利尼：盐缸，1539～1543 年，金、珐琅，26 厘米 × 33 厘米，维也纳美术史博物馆

示罗马诺追求奇特效果的倾向。这种倾向在泰宫内部有着更惊人的表现，巨人厅的湿壁画《斗败的巨人》（图 12-57），巧妙地利用天花板、墙壁等建筑因素，营造了众神与众巨人交战的可怕场景，让人感到整个真正的建筑物正在塌下来，得赶紧跑开才是。这种惊心动魄的视觉假象中透露出的怪异趣味，假如被宠爱罗马诺的拉斐尔见到，真不知这位大师会做何感想。

### 雕塑

佛罗伦萨人切利尼（Benvenuto Cellini, 1500～1571 年）是那个时代多才多艺、放荡不羁美术家的化身，凭借广为流传的《自传》，他成为吸引大众和艺术家的人物，难怪伟大的浪漫主义者柏辽兹以他为题写了自己的首部歌剧《本韦努托·切利尼》。

切利尼的雕塑创作，既有大型青铜像，也有小型的金工制品，前者如他在故乡为美第奇家族科西莫一世创作的《珀耳修斯》，后者如他在法国为弗朗西斯一世创作的盐缸（图 12-58）。盐缸这种实用的物品，被切利尼以精致优雅的趣味和卓越的金工技艺，提升到可与纯美术匹敌的高度。海神运盐的船与大地女神放胡椒的庙各据一侧，在它们中间，是腿部交缠身体后倾的海神与大地女神，他们相互依托的动作，有种险中求胜的意味，其极为工巧但不尽自然的特点，正体现了样式主义美术的追求。

詹博洛尼亚（Giambologna, 1529～1608 年）并非意大利血统，但其一生主要在佛罗伦萨等地工作，成为样式主义美术后期的著名人物。像切利尼一样，詹博洛尼亚既创作小型室内作品，也创作大型户外作品。

受到弗朗切斯科·德·美第奇器重的詹博洛尼亚，为他创作了装饰书房的青铜小雕像《阿波罗》。阿波罗并没像《望楼



的阿波罗》那样舒展自如地站立着，他的姿势，极尽一波三折之能事，力求充分展示曲线交缠之美，使这个太阳神形象几乎成了维纳斯的变体。雕刻技艺精湛的詹博洛尼亚，在佛罗伦萨完成了著名的大型云石群像《抢夺萨平妇人》（图 12-59）。以深刻的形体结构知识塑造出来的二男一女裸体，相互精巧地交缠在一起，盘旋向上，聚合成一个可以从四面观赏的圆柱状整体，把上升螺旋线的表现力发挥得淋漓尽致。正是这种随心所欲塑造运动中人体的高超本领，让论者把詹博洛尼亚放在他推重的米开朗琪罗之后，誉为 16 世纪下半叶最优秀的意大利雕塑家。

图 12-59 詹博洛尼亚：抢夺萨平妇人，1583 年，云石，高 410 厘米，佛罗伦萨兰齐廊

图 12-60 帕拉第奥：圆厅别墅，1566~1569 年，意大利维琴察

### 建筑

在样式主义绘画和雕塑流行之际，意大利出现了一位融会盛期文艺复兴理想与样式主义因素的大建筑家，此人就是帕拉第奥（Andrea Palladio，1508~1580 年）。这位影响深远的建筑家，生在帕多瓦，主要在北方城市维琴察和威尼斯从事建筑活动。像文艺复兴时期不少意大利美术家一样，帕拉第奥兼擅创作实践和理论思考，在两方面都留下给后人启迪的不俗成果。

他留在维琴察一带的优美建筑物中，最为著名的当数圆厅别墅（图 12-60）。在设计这座私宅时，深通古罗马建筑艺术、颇受维特鲁维影响的帕拉第奥采用了万神庙的形态，但进行了颇有创意的改造。建筑平面呈希腊十字形，方正的主体，四立面重复着同样的古典爱奥尼亚门廊，其内的圆厅之上覆盖着圆顶。整个建筑，内外均具有极为对称的结构。配合巧妙的各种几何形，比例和谐，错落有致，在保持庄重宁静的古典风范之

际，也不乏优美生动的效果。四周的景色变化与建筑的布局密切地联系在一起，营造出令人神往的境界，为后人提供了一种经典的别墅模式。

在圆厅别墅完成同年出版的《建筑四书》，是帕拉第奥的另一项贡献。他强调比例和谐的重要性，用实例阐发古典柱式的作用。在18世纪，在新古典主义时代，《建筑四书》成为文明人必备的读物。

## 第四节 意大利之外文艺复兴美术

无可争辩，欧洲南部的意大利是人文主义思想的发祥地、文艺复兴美术的中心。越过阿尔卑斯山脉，来到意大利以北的地区，在尼德兰、在德国、在法国、在英国，类似的美术趋势，以富于特色的方式，发展壮大，形成跟当地历史、民俗、文化、宗教、思想的传统和社会现实有着内在联系的文艺复兴美术。北方地区的文艺复兴美术与意大利文艺复兴美术，交相辉映，共同编织出绚丽多彩的欧洲文艺复兴美术图卷。

### 尼德兰文艺复兴美术

尼德兰（the Netherlands）一词是历史地理的概念，本意为“低地”，大体包括今天的比利时、荷兰、卢森堡以及法国一部分。15世纪起，在这块土地上，经济发展呈现出类似意大利的变化。日益发达的毛纺业、商业、银行业改变着社会的面目，中世纪的封建制度逐步转化为更具资本主义色彩的重商社会。商人和银行家获得了胜过贵族的影响力，在社会生活中，也在文化艺术事业中发挥着更突出的作用。随着尼德兰商人与意大利商人业务往来日趋频繁，两地文化和美术交流也兴旺起来。

意大利美术家的新创造，自然而然吸引着尼德兰同行。三维空间的再现，立体人物的塑造，人性和现世的关注，成为尼德兰美术家考虑的问题，不过他们是立足自身传统接受外来事物的，强大的哥特式美术风格依然或多或少留存下来，跟新风格交织汇合在一起，形成这个时期独特的尼德兰美术。它与意大利美术的差异，任谁都能看清。

尼德兰美术中，绘画最有价值，最能反映它的特色。尼德兰绘画，主要采用油画这种表现语言（这种由尼德兰画家开发的语言，对意大利人、对欧洲绘画进程都有重大影响）。利用油画的长处，尼德兰画家让画面上充满无数生动的细节，无论重要与否，所有的部分都刻画得极为精细，仿佛是用显微镜观





图 12-61 康平：梅罗德祭坛画，约 1425~1428 年，木板油画，中联 64 厘米×64 厘米，左右联各 64 厘米×27 厘米，纽约大都会艺术博物馆

察表现的，不由你不赞叹他们的耐心和功力。尼德兰绘画没有意大利绘画单纯清晰的构图和理想化的人物形象，喜欢纯正古典风范的人，难免会觉得这样的绘画太繁琐，没有节制和分寸。只有摆脱意大利人确立起来的法则和程式，才会领略尼德兰绘画特有的光彩和意蕴，承认它的伟大价值。

尼德兰画家康平（Robert Campin，约 1375~1444 年），曾被称为佛莱马尔画师，是图尔奈城最著名也最重要的画家。《梅罗德祭坛画》（图 12-61）代表着他的绘画成就。这件作品是用油画颜料画在木板上的，15 世纪的尼德兰最盛行这种木板油画，用布取代木板，还要等一段时候才能成为油画最常见的方式。为教堂祭坛创作祭坛画，在意大利也很流行，但不同于意大利人，康平创作《梅罗德祭坛画》时，利用了三联画样式。两幅或两幅以上的木板画联在一起，共同体现一个主题或几个相关的题材，这种联画的样式盛行于尼德兰等北方地区。各式联画中，三联画运用得最广。在三联画中，居中的一联最重要，往往大于左右两联，用来展示最关键的情景或人物。这件因拥有者得名的《梅罗德祭坛画》也不例外，中央一联为“圣母领报”，这是圣母生涯中经常被表现的重大事件。前景处，大天使加百列正在向马利亚宣告怀上基督这件了不起的大事，救世主将在她腹内孕育。当然，也有不太一样的解释，但普遍的看法同意这是圣母领报的情景。右左两联从属于这个主题，右联的人物是圣母的丈夫木匠约瑟，左联的人物是祭坛画的捐赠人夫妻。

整个画面，无论是充满各种生活用品的室内，还是圣母和天使，都描绘得精确入微，就连最不起眼的东西也是如此。在人物形体的刻画，同样能感受到求真的倾向，如对体积感的追求。这些写实的倾向，已同优雅抒情的国际哥特式绘画拉开了距离，展示出前所未有的境界，跟林堡兄弟的绘画大不相同了。虽然康平力求画面真实生动，但在衣纹处理上，他没能做

图 12-62 扬·凡·爱克：羔羊祭坛画，1432 年，木板油画，350 厘米×440 厘米，比利时根特圣巴冯主教堂



到完全符合人物形体结构和动作，生硬的直线和转折，带有纯装饰的哥特式遗风。更为明显的，则是空间的处理，并没考虑透视的科学法则，虽然向后退缩，但依然显得不够自然真实，不像实际见到的那种统一的三维空间。面对着它，我们在赞叹众多细节描绘的精美、欣赏它们的真实之余，不禁也会为其整体上的缺失感到些许遗憾。

画中众多细节，不少具有象征性，并非仅为营造真实的生活氛围。但有些究竟何指，研究者迄今仍有困惑，尚无一致看法。桌上花瓶里插的百合象征圣母的纯真，这无异议。挂在架上的毛巾和旁边那个发光的水罐，代表基督清除世间罪恶，还是代表圣母的神圣使命，体现她是“最洁净的容器”，就无定论了。在那个基督教盛行的时代，许多的象征和含义，对百姓来说或许并不难解。时过境迁，情况已大不同，充分领会这类宗教画，真成为棘手的事。但它的虔诚之情，今人仍能感到。

扬·凡·爱克（Jan van Eyck，约 1380/1390～1441 年）与康平是同代人，他对 15 世纪尼德兰绘画贡献巨大，人们一提到这个阶段的尼德兰绘画，首先就会想到他。扬·凡·爱克生在今日比荷交界处的马斯特里赫特地区，他与其兄胡贝特·凡·爱克是他们家族中最有成就的画家。扬·凡·爱克就是以与哥哥协作开始其辉煌创造生涯的。

《羔羊祭坛画》（图 12-62）是应根特市一位富有的官员及其妻之邀创作的，因放在根特一座教堂内，人们习惯称它《根特祭坛画》。最初，扬·凡·爱克与胡贝特·凡·爱克共同承担这项任务，哥哥去世后，他独自最终完成了此作，以往都把它归在两兄弟名下。现在也有研究者因无法弄清胡贝特画了哪

部分，只把它归在最终完成者扬·凡·爱克名下。

从形式上看，《根特祭坛画》仍属联画，但它远比《梅罗德祭坛画》结构复杂，由大小不等、形状多样的20个单体组合而成，真是罕见其匹。合与开，展示不同的情景，有如一部宏大的多幕剧，构思精密，刻画细腻，有铺垫，有高潮。展开时的场面更丰富更壮观，体现着祭坛画的主题：人类的救赎。正中上方是坐在宝座上的基督，其左为圣母，其右为圣施洗约翰，两翼的裸体男女，分别为亚当、夏娃。在他们下方，五联中的背景一气贯通，形成一个统一的环境，加强了它们整体合一的效果。处在中央最大的一联是全画的主体，表现“礼拜上帝羔羊”的情景。立在祭坛之上的羔羊，身上的血正流入圣餐杯。来自世界各地的圣徒排列有序地聚在祭坛周围，向这象征基督为人类献身的羔羊礼拜致敬，前景中央的石井，代表来自上帝的生命之水，暗示着洗涤信众的罪孽。

把这样繁复的人物和场景处理得如此井然有序，于丰富多彩中构成神圣庄严的境界，不能不说扬·凡·爱克的功力超凡。他利用了不同的表现方式营造不同的艺术效果，正面端坐的基督，呈现比圣母和圣施洗约翰高大的形象，这么处理，遵循中世纪等级制的图像传统。与此相反，礼拜羔羊的场面透露出鲜明的写实倾向，精细刻画的羔羊和众多礼拜者自然而然地处在向远方退缩的风景中，近大远小的法则在这里发挥着主导作用，美妙的色调变化更增添了这个场面的生动性和真实感。

在尼德兰地区，新兴的商人，成为促进美术发展的重要力量，他们既为教会也为自身定制绘画。扬·凡·爱克晚年，为生活在尼德兰经济文化重镇布鲁日的意大利绸缎商乔瓦尼·阿诺尔菲尼画了一幅类似今日新婚照的双人肖像（图12-63）。这位意大利商人和新娘让娜·塞纳米站在卧室中央，依照当时的风尚，手搭手发出婚誓。侧面照进来的光线，有助扬·凡·爱克用明暗和色彩变化精细塑造人物和环境。体积感强烈的身体，富于特点的面部，让人们确信他们是现实生活中活生生的人，或许不那么漂亮，但很真实。他们所处的环境同样令人信服，如同康平，扬·凡·爱克兴致盎然地描绘着每一细节，精确捕捉它们的形状、色彩、光线、质感，如实地显示它们全部的物质特征。此画中的某些细节，同样具有象征的意味。站在这对夫妇脚边的小狗，象征忠诚。阿诺尔菲尼身后摆放的橙子，代表生育力。两人站立的位置，据说也暗示传统的男主外女主内的观念，丈夫靠近的是象征外界的窗，妻子靠近的是象征家庭的床。

在这对庄重站立的新人之间，能见到描绘得极为精彩的一面装饰考究的镜子，从中反映出房间对面的情景，门口有两个





图 12-63 扬·凡·爱克：阿诺尔菲尼夫妇像，1434 年，木板油画，82 厘米×60 厘米，伦敦国立美术馆



图 12-64 韦登：基督下十字架，约 1435~1438 年，木板油画，219 厘米×265 厘米，马德里普拉多博物馆

人出现在阿诺尔菲尼夫妇面前。参照镜子上方的题词“扬·凡·爱克在此”，学者判定他们是画家本人和另一位朋友。他们实际上起着婚礼见证人的作用。由神父认可婚姻的方式，当时还没产生。今天，认为这幅画为婚礼的还是绝大多数，但也有不同的声言。有人说这表现的是丈夫授权给妻子，它类似“委托书”，阿诺尔菲尼以此表明不在时由妻子代行其权力。

扬·凡·爱克绘画的魅力，很大程度得益于采用了以油调合颜料做画的方法。用油调色，中世纪就有人这么做。扬·凡·爱克和胡贝特·凡·爱克确实称不上发明者，但在他们和其他尼德兰画家手中，油画，从 15 世纪起，得到迅速发展，并传播到欧洲各地。自 16 世纪以降，数百年间，油画一直是西方最重要的绘画手段，极大地影响着西方绘画的面貌。油画能有这样辉煌的命运，不能不说扬·凡·爱克贡献颇大，后人誉其为“油画创始人”，可说事出有因。扬·凡·爱克利用改进的油画技法，在木板上流畅地运笔设色，一层层罩上去的油画颜料，使画面鲜明透亮、色彩丰富，更精细地捕捉到真实生动的形象和场景。难怪意大利人也迷上了油画，让它日益成为表现他们艺术追求的主要手段。

15 世纪中叶，曾在康平作坊里学习过的韦登（Rogier van der Weyden, 1399/1400~1464 年），继扬·凡·爱克之后，成为当时尼德兰首屈一指的画家。在其布鲁塞尔的大作坊里，有不少学徒和助手，就连意大利人也跑来学艺。

韦登传世的绘画，主要分两类，即宗教画和肖像画，应当说与扬·凡·爱克情况相似。宗教画中的《基督下十字架》（图 12-64）是韦登最著名的作品。这同样是受托创作的一件祭坛画，

但不像《根特祭坛画》那样幸运,《基督下十字架》只是原有祭坛画的主体部分,附属部分已不见了。基督死后,人们把他的尸体从十字架卸下来,这样令人痛苦和感慨的情景,在当时的尼德兰,是受欢迎的绘画题材。韦登利用木板上方凸起的部位,巧妙地安排了十字架,从而使横长的画面能更好地展示众人哀悼基督的情景。构图很满,年龄、性别、体貌不同的一群人,围绕着基督,被安排在前景处,这样就缩小了与观画者的距离。他们的形体跟真人一般大小,又具有较强体积感,再加上神情动作的自然真实,使人仿佛就站在现场,正参与着这个悲痛的活动。画面中央的基督尸体,在周围着衣人物的衬托下,显得十分突出。那僵硬的下坠身躯,有如巨石,压在众人身上,令他们无法承受,昏厥倒地的圣母,像诗歌的韵脚,重复着基督的姿势,将悲痛之重,再次形象化地展示出来。

这件原为卢万一座教堂创作的祭坛画,一个多世纪后,被西班牙国王查理一世(也就是神圣罗马帝国的查理五世)的妹妹、匈牙利的玛丽,在摄政尼德兰之际,买下带回西班牙宫廷。这就是它今天挂在马德里普拉多美术馆的原因。

韦登晚年创作的《夫人像》(图 12-65),再现了一位新兴的富裕阶层妇女的形象。他以十分精致细腻的笔法描绘着这位年轻女子的五官、双手和服饰,透明的头纱下,生动地露出若隐若现的头发和肌肤,一丝不苟塑造的面孔,具有鲜明的个性化特征,令人信服地揭示出人物温婉自信的品格。高度写实的倾向同样决定了这幅肖像画的面目。

康平、扬·凡·爱克、韦登三人都属于 15 世纪尼德兰第一代画家。另一位著名的尼德兰画家胡斯(Hugo van der Goes,约 1435/1440~1482 年),属于第二代,其创作活动正好接续着韦登。像描绘《阿诺尔菲尼夫妇像》的扬·凡·爱克一样,胡斯也为生活在布鲁日的意大利人服务。在 70 年代,他为美第奇家族驻布鲁日的银行代理托马索·波尔蒂纳里画了一件三联祭坛画。这件被称为《波尔蒂纳里祭坛画》(图 12-66)的作品,中央主体为“牧人来拜”。左联跪拜者为波尔蒂纳里及其子,右联跪拜者为他的妻子和女儿,站立着的高大人物是与这家人有关的男女圣徒。不难发现,这么处理符合把这件祭坛画放在波尔蒂纳里家族礼拜堂的目的。

“牧人来拜”是基督生平中常被表现的一个情节。耶稣降生之际,天使告知田野里的牧人,救世主降临人间了,他们赶到新生的耶稣身边,向他顶礼膜拜。这里描绘的正是这个欢庆的场面。圣母居中,她的丈夫约瑟在左,来拜的牧人在右,此外还有天上地下的众天使等,全体无一例外,双手合十,虔诚



图 12-65 韦登：夫人像，约 1460 年，木板油彩蛋彩画，37 厘米×27 厘米，华盛顿美术馆



图 12-66 胡斯：波尔蒂纳里祭坛画，约 1474~1476 年，木板油彩蛋彩画，中联 253 厘米×301 厘米、左右联各 253 厘米×141 厘米，佛罗伦萨乌菲齐美术馆

地礼拜躺在地面上通体发光的圣婴。整个画面，围绕着新生的基督和圣母，形成一个带有律动感的环状人物组合，强化着作品欢欣的情调。

胡斯刻画人物时，也注意真实感，牧人的形体、动作和神态，就显得十分自然生动。但整个画面上的形象安排，显然没把如实似真摆在首位，等级制的传统原则还发挥着强大的作用，圣母的高大形象与天使细小的形象并置在一起，并没让胡斯感到难堪。同样的处理，也体现在左右两联的人物形象上。正如国画中的梅兰竹菊对我们有象征意义一样，胡斯描绘在前景处的瓶花也对基督徒有象征意义。蓝花楼斗菜暗示圣母的苦难，红色的康乃馨代表纯爱（也有人认为象征三位一体），落在地上的紫罗兰意味谦卑。尽管阐释不尽相同，但这些静物显然不是纯从画面形式考虑加以安排的，同样也不会是考虑“如实”摆放到那里的，只能是像尼德兰画家常做的那样用日常事物寓意。这件作品送到佛罗伦萨后，曾让许多意大利画家深为感动。这显然是由于那种独特的尼德兰画风。

进入 16 世纪，尼德兰绘画继续在整个欧洲画坛上保持着自己独特的地位。宗教改革运动的深入，把不少尼德兰地区的民众吸纳进新教队伍。这种局面，造成了大型宗教祭坛画的衰落，要知道，在新教徒的世界里，容不下天主教会喜欢的那些华丽壮观的大画。于此同时，尼德兰画家广泛地描绘了尼德兰现实生活的方方面面，拓展了绘画的疆域。随着彼此更多的交流，意大利文艺复兴美术的品质，在 16 世纪的尼德兰已深入人心，对许多尼德兰画家产生着不小的影响。

扬·戈萨尔（Jan Gossaert，约 1478~1535 年）就是体现这种影响的著名尼德兰画家。与他同处一个时代的意大利人瓦萨里，用以下一段文字描述他：“马布斯的扬·戈萨尔是从意大利把表现裸体人物和神话场面的真正方式引入尼德兰的第一人”。《尼普顿与安菲特里特》以细腻画法塑造出一对裸体的神话男女。他们优美的姿势和理想化的形体，明显染上了意大





利古典美术的色彩，比丢勒十多年前创作的版画《亚当与夏娃》，更近似阿尔卑斯山脉以南的绘画风格。描绘宙斯与达那厄幽会的场面，一般美术爱好者会想到提香晚年的那幅名作，很少有人知道在此前二十多年，扬·戈萨尔就创作过同题的一幅动人油画（图 12-67）。在这件透露出罗马之旅影响作品上，阿耳戈斯国王的女儿达那厄，半裸着身体，坐在室内，被身后典型的罗马建筑背景衬托，正在接纳化为金雨的宙斯。达那厄自如的姿势和裸露的乳房大腿，以及较为单纯和概括的形色处理，脱不掉意大利的倾向，但整个作品的情调并没有提香题材绘画热烈的情色气氛。

图 12-67 扬·戈萨尔：达那厄，1527 年，木板油彩蛋彩画，114×95 厘米，慕尼黑古画陈列馆

图 12-68 博斯：人间欢乐园，约 1505~1515 年，木板油画，中联 220 厘米×195 厘米、左右联各 220 厘米×97 厘米，马德里普拉多博物馆

在活跃于尼德兰的 16 世纪画家中，风格迥异的博斯与勃鲁盖尔成就最为突出，光彩盖过所有同时代的尼德兰画家。

博斯（Hieronymus Bosch，约 1450~1516 年）是文艺复兴时期最怪异的画家。他远离由扬·凡·爱克、韦登等人确立的主流绘画传统，形成了预示超现实主义的奇幻画风。博斯的绘画，留存至今的约四十幅，可分为前后两类，前期绘画符合传统规范，后期绘画背离常规，诡谲荒诞。其声望完全建立在后期绘画上。

《人间欢乐园》（图 12-68）是博斯后期绘画的代表作。它采用的还是尼德兰常见的三联画样式，但表现的情景很难在尼德兰诸名家绘画中见到。历来用于宗教目的三联画，在博斯这里，成为一位贵族点缀布鲁塞尔市内住宅的装饰品。从左到右，三联画分别显示三个场面，即“伊甸园”、“人间欢乐园”、“地狱”。博斯把警世的意图化入这些神奇怪异的画面，使喜好阐释的人获得了发挥的天地，但愿他们不陷入走火入魔的状态。

中央的《人间欢乐园》，前景、中景、远景错落有致，共同巧妙地组合成一个极为丰富多彩的全景图。喜欢描绘鸟瞰式

全景，是尼德兰画家有别于意大利画家的一大特点，看这样画要更费气力，得贴近画面，盯着每一形象细细琢磨，才能领略它的味道。前景处，受情欲驱使，一群又一群赤裸着身体的男女，肆意追逐着尘世的快乐。一对处在透明球体中的情侣，有人认为暗示肉欲的短暂。远景处，出现在淫欲池中的是奸妇塔。中景处，一群裸女在青春池里沐浴；更多的裸体者，骑在各种动物身上，环绕在池塘周围；这象征洗涤罪孽，还是体现青春永恒或女性魅力，似乎谁也不敢确信。那么多的配对人物，那么多的果实和鸟类，让有的人感到与生殖繁育有关。无论是景、无论是人、无论是动物，这里的一切都远离现实，属于梦幻的世界，充满了说不清道不明的东西。尽管如此，博斯在这里揭示了人类沉湎肉体快乐的可悲状态，这种意图应当是明白清楚的。正是人类的沉沦，招致了上帝用洪水惩处，所以这个中联也被称为《洪水前的世界》。

相对于较为明朗的左联，右联的地狱场面更加奇特。背景中，建筑物在燃烧，光影和色彩的变幻，营造出阴森可怕的罪人世界，具有强烈的感染力。背景前方，出现了更大更清晰的怪异形象，它们比众多下地狱者的形象更吸引观注，但它们的含义也更隐晦。中央那个白色的蛋形怪物究竟是为什画画的，那破裂的蛋状躯体被解释为代表魔蛋，是灵魂再生之源。那人样的头上顶着个圆盘，盘中央有个橘红色的风笛，依照传统，它象征性欲。比风笛更大的一组乐器，出现在前景，据说中世纪时乐器是撒旦之作，那么它们也是适合此情此景的。个人的想象、传统的象征、宗教的精神、民间的风俗，全被博斯糅合在一起，以尼德兰人擅长的精细笔法，构成了这个令20世纪的超现实主义者为同调的奇幻之作。

博斯的代表作完成于16世纪，但他的一生大部分仍在15世纪，他的同胞勃鲁盖尔与他不同，完完全全属于16世纪。勃鲁盖尔（Pieter Bruegel the Elder，约1525～1569年）亦称老勃鲁盖尔，这是由于他的同名长子也是画家，为了区分，才这么称呼的。这位16世纪尼德兰最伟大的画家，不单在本土学艺，掌握了尼德兰绘画精髓，也曾造访意大利，领会到意大利美术特点，丰富自己的知识和技艺。这种经验自然而然影响着勃鲁盖尔的创作实践，形成了他独特的绘画面目。与博斯形成鲜明对照，勃鲁盖尔不论表现何种题材，不论传达何种感情和观念，始终立足于对现实的认真观察，再造似真的世间景象。这是勃鲁盖尔艺术的最大特色，也是它最迷人之处。尼德兰画家中，没有谁能像他那样满怀挚情真实生动地描绘尼德兰农村的生活，难怪他被称为“农夫勃鲁盖尔”。



《尼德兰格言》(图 12-69) 与博斯绘画相似, 也采用了鸟瞰式的全景构图。但与《人间欢乐园》奇幻的场面截然相反, 这里的每个细部、每个情节都取自现实生活, 显得十分亲切自然。汲取了尼德兰民间文化的因素, 利用这种会让意大利人感到混乱的构图方式, 勃鲁盖尔充分展示了尼德兰生活的百态, 那一个个刻画得维妙维肖的、带有喜剧意味的人物的种种举动, 形象地诠释着流传在社会中的格言谚语。有人不禁把它与伊拉斯谟讽刺人类蠢事的著作相提并论。在画面左下方, “头碰砖墙”的男子显得既固执又愚蠢。在这个男子左侧, 左手提水桶, 右手持火钳的女人代表“右手不知左手干什么”。在前景略偏右的中部, 老人抛给猪群的花朵意为“猪前撒珍珠”; 就连最远的右上角, 也少不了这类寓意的情景, 一个盲人正引领着另两个盲人, 再现了画家喜欢的“瞎子领路”。通过大量的寓意小景, 勃鲁盖尔表达了“世界颠倒了”的主题, 某种程度上, 令人不由想到莎士比亚那位丹麦王子的感慨。

图 12-69 勃鲁盖尔: 尼德兰格言, 1559 年, 木板油画, 117 厘米×163 厘米, 柏林国立博物馆

图 12-70 勃鲁盖尔: 农民舞蹈, 约 1567 年, 木板油画, 114 厘米×165 厘米, 维也纳美术史博物馆

为安特卫普一位银行家创作的《雪中猎人》(亦称《猎人归来》或《一月》, 彩图 31), 类似前辈画家林堡兄弟的《豪华日课经》, 是表现一年四季特色的六幅画(现存五幅)中的一幅, 从标题上看, 似乎像风俗画, 不过就它那么出色地再现了冬天景色这点而言, 还是把它纳入风景画更恰当。表现冬天景色, 像表现人间百态一样, 勃鲁盖尔依旧运用鸟瞰式全景构图来展示广阔天地。色调对一幅画、尤其是对一幅风景画的重要性, 在这里体现得格外鲜明。勃鲁盖尔目光紧盯在最能传达冬天特点的几种颜色上, 他首先抓住了白色, 让一望无际的茫茫白雪覆盖满山遍野, 构成这幅冬景图的基调; 然后再用冷调子的蓝绿和偏暖棕褐穿插点缀其间, 让它们化成天空、冰冻的水塘、树木、房屋、猎犬、人物。有限的色彩, 恰如其分地放在应在的地方, 尼德兰乡村真实的冬景便跃然呈现了。善于捕捉本质特征的本领, 不单体现在运用色彩上, 同时也体现在刻



画形象上，归来的猎人和猎犬的影像，就是传神之笔，让观者相信那正是此时此刻人和动物真实的写照。

如果说《雪中猎人》结合了风景画与风俗画因素，那么《农民舞蹈》（图 12-70）毫无疑问属于典型的风俗画。在 16 世纪的尼德兰，受民间传统和宗教改革的双重影响，风俗画颇为流行，许多画家愿意在这类受欢迎的绘画中一展身手，勃鲁盖尔也不例外。这幅画与另一幅大小相近的《农民婚宴》代表着勃鲁盖尔风俗画的最高成就，亦是尼德兰风俗画的最佳范例。不同于《尼德兰格言》或《雪中猎人》，它的构图抛弃了尼德兰人喜欢的全景式大场面，借鉴了意大利绘画单纯的构图方式，不再详尽罗列尼德兰农村狂欢节的各种活动，只选择了一个富于意味的场景，用特写镜头鲜明地展示出来，让观者看得更真切更深入。构图虽然接近意大利绘画，但画中人物、环境、情调，并无意大利式的优美高雅，纯粹属于尼德兰绘画，属于农夫勃鲁盖尔。在典型的尼德兰乡村环境里，朴实的农夫农妇，欢快地跳舞、饮酒、谈天、急论、亲热，尽情享受这难得的好时光。他们的形象也许不漂亮，他们的举止也许不文雅，他们的舞姿也许不优美，但他们鲜活的生命力迸发得如此强烈、如此自然，谁还会在意这些呢。注视着这个尼德兰生活中的一景，真要赞叹勃鲁盖尔敏锐的观察力和卓越的表现力，当然也少不了赞叹流露在其中的健康情怀。从博斯的《人间欢乐园》转向这里，会感到轻松，你不必绞尽脑汁分析猜想，一切都直观地呈现在画面上。

### 法国文艺复兴美术

百年战争（1337～1453 年）结束，获得胜利的法国，民族精神大振，中央集权的趋势更加明显，继承查理七世王位的路易十一，开始大力扩展王权，其后的法国国王沿着这条路线前行，一步步确立了君主专制的法国政体。统一和稳定的局面，为法国民族国家的发展壮大，也为民族文化的发展壮大，打下了基础。从 15 世纪末起，法国经常入侵文艺复兴发祥地意大利，在这个过程中，文化的接触和交流得到拓展，在弗兰西斯一世大力扶植下，意大利美术于 16 世纪上半叶以前所未见的方式渗入法国，对法国美术进展产生了显著影响。

从 14 世纪初罗马教廷迁移到阿维尼翁后，阿维尼翁这个法国东部小城，在 14 世纪下半叶已发展成法国美术活动繁盛之地，这种状况持续了近一个世纪。在为教廷工作时，法国画家卡尔东（Enguerrand Quarton，约 1410～1466 年）留下了一些动人的作品，其中《圣母哀悼基督》（图 12-71）尤为精



图 12-71 卡尔东：圣母哀悼基督，约 1460 年，木板蛋彩画，162 厘米×217 厘米，巴黎罗浮宫

彩。卡尔东创作这幅画，采用了比他另一幅名作《圣母加冕》更单纯的构图，让整个场面集中在有限的空间。顺应着基督的形体，把圣母、抹大拉的马利亚、福音约翰排列成弧形，他们悲哀的神情，还有深色的服装，都突出着死难基督的形象。放在圣母膝上骨瘦如柴的基督尸体，显得分外僵硬，带有一种折断和下坠的视觉效果，与灰绿味的肉体色彩相呼应，直截了当地传达出牺牲和受难的痛苦。由此也不难领会圣母的面容为何如此惨白。形体与空间，虽有个别写实的处理，但与意大利 15 世纪画家的追求有别，卡尔东并不想模仿自然，如实再现对象。总体而言，这件情感真挚的绘画作品是平面的、装饰的、表意传情的，形式上继承着相当多的中世纪美术传统，跟典型的文艺复兴画风还有距离。但它同《圣母加冕》相比，更进了一步，不再沿用等级制人物处理方式了，左侧的当代捐赠人，就跟基督和圣母一般大小，实实在在地跪拜着。

比卡尔东年轻一些的富凯（Jean Fouquet，约 1420～1481 年）是 15 世纪法国最优秀的画家，被埃利·福尔誉为“法国绘画之父”。富凯到过意大利，见识了那里的绘画新风，创作上不仅接受尼德兰人影响，也吸取意大利人经验，形成自己更具文艺复兴色彩的绘画风格。

富凯的作品，有小型的传统细密画，也有国王和权贵的肖像画，但他最迷人的作品还是一件带有宗教画特征的双联画。这件为查理七世财政大臣艾蒂安·谢瓦利埃创作的双联画通常被称为《默伦双联画》（图 12-72），左联为《艾蒂安·谢瓦利埃与圣司提反》，右联为《圣母子》。如今，它们已分属不同的美术馆，不再并联成一个整体了。我们先看左联，艾蒂安·谢



图 12-72 富凯：默伦双联画，约1450~1551年，木板油画，左联93厘米×86厘米，柏林国立博物馆，右联95厘米×86厘米，比利时安特卫普皇家美术馆

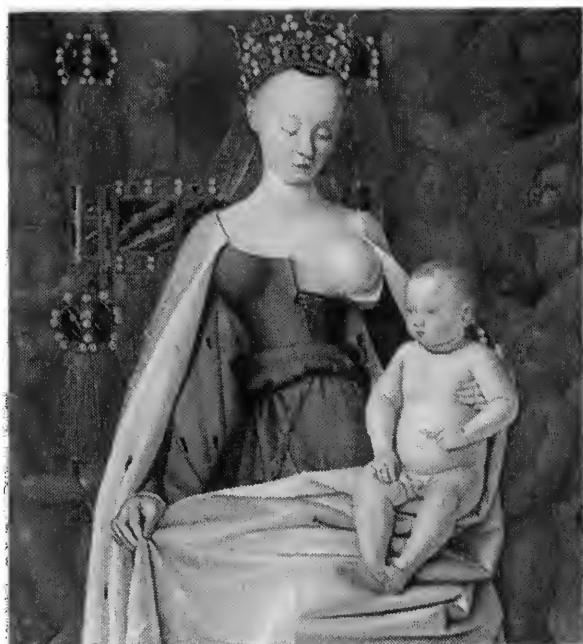


图 12-73 克鲁埃：弗兰西斯一世像，约1535年，木板油画，96厘米×74厘米，巴黎罗浮宫



瓦利埃跪下来，朝右联的圣母合十礼拜，一副典型的捐赠人传统形象。站在他身边的是他的主保圣人司提反（司提反的法文写法为 Étienne，也就是艾蒂安。同一圣徒名在不同西文中写法差别很大，并不同形，这是应当注意的。），其手持经文上的带血石块，表明是他的身份，在耶路撒冷，因捍卫基督教信仰被乱石砸死，他成为历史上首位殉教者。两个人物，体貌各具特色，但都带着明显的立体感，呆在依透视法退远的建筑环境里，尼德兰绘画的细腻，意大利绘画的简洁明确，似乎都自然而然地融入富凯这个庄严肃穆的图景。与之并列的《圣母子》，同这个写实性浓重的双人像相比，显示出极其新颖别致的艺术面目。一般相信圣母的形象参照了查理七世情妇阿涅斯·索雷尔的样子。据不少人回忆，这位国王的情妇笃信宗教，品德高尚。艾蒂安·谢瓦利埃身为她的遗产执行人，代她还愿，委托富凯创作了这件双联画，没有她，或许就没有如此动人的《圣母子》了。在一群罕见的纯红纯蓝天使映衬下，服饰华美、肤色雪白的圣母和赤裸的小耶稣显得分外醒目。世俗与神圣混杂也许在尼德兰、法国等地绘画中有先例，但富凯的处理确实大胆，他笔下的圣母，很像时髦的宫廷贵妇，那纤腰、那丰乳、那红唇，跟世所公认的拉斐尔圣母形象距离实在遥远，有人认为丰乳象征着她抚育小耶稣的能力，但这并不能改变实际的视觉效果。富凯的独创性是多样的，除了别致的色彩、人物的神韵，还有形体的塑造，圣母子均透露出强调几何形的倾向，就像塞尚四百多年后主张用圆柱体、圆球体、圆锥体来分析和表现对象一样。

来自尼德兰地区的克鲁埃（Jean Clouet，约1485~1541年）是弗兰西斯一世的宫廷画家，在当时深受法国人欢迎。克鲁埃擅长肖像画，为赏识他的法国国王画的半身像（图12-73）是其传世杰作。克鲁埃像达·芬奇那样（不知他见没见过《蒙



娜·丽莎》，当时达·芬奇已把它带到法国了），把弗兰西斯一世摆成头与双手呼应的侧四分之三肖像的样子，但他并没给这位国王配上丰富的背景，而是用饱满的构图，单纯突出人物形象本身，不让别的事物分散观者注意力。国王头部在画面上方正中，与之相对下方正中是扶剑的双手，衣服正中的直线条纹加强着它们的联系，再配上左右对称的双臂，使这幅肖像画显得既严谨又和谐，有助突出弗兰西斯一世的威权 and 风度。工整精巧的笔法，细致地刻画出人物的小眼睛大鼻子和修剪整齐的胡须，让个性化的面孔与理想化的构图彼此支持。质感生动的华贵服饰在红色背景对照下，显得更加美妙。这一切共同形成了一种精致典雅的法国绘画风格。

弗兰西斯一世，这位法国当时最大的美术赞助者，十分迷恋意大利新美术。除了把老年的达·芬奇请到法国，他还聘用样式主义美术家罗索和普利马蒂乔，让他们指导重修枫丹白露宫，用来弘扬王室气派和法国文化。罗索和普利马蒂乔把样式主义风格与法国趣味结合起来，与他们一起工作的法国美术家受到影响，共同形成了枫丹白露派。

枫丹白露的许多画家都没留下姓名，人们根据绘画作品的风格特征，把它们归在枫丹白露派名下。无名氏创作的《狩猎的狄安娜》（图 12-74）就是一幅典型的枫丹白露派绘画。大片的浓重树林衬托着月亮兼狩猎女神狄安娜亭亭玉立的迷人风姿。有别于提香在那个阶段描绘的那些丰腴肉感的、身材适度的神话裸女，也有别于布龙齐诺色情意味浓厚的维纳斯，这个裸体女性是优雅的、清纯的、略带几分不食人间烟火气息的尤物。类似时装模特儿的修长形体，显然有意拉长了，就像切利尼《枫丹白露的宁芙》，这恰恰是枫丹白露派借鉴意大利样式主义美术的鲜明特征。

中世纪，法国雕塑艺术相当繁荣，罗马式和哥特式时期，都有不少令人赞叹的创造。进入文艺复兴时期，法国雕塑整体上不如中世纪昌盛，但仍有雕塑家在这个领域留下了值得观注的成果，他们之中古戎和皮隆成就最突出，堪称 16 世纪法国雕塑的双子星座。

古戎（Jean Goujon，约 1510～1568 年）的雕塑艺术，某种程度上，受到弗兰西斯一世喜爱的意大利样式主义雕塑家切利尼影响。古戎并不专攻浮雕，但一提到古戎，谁都会首先想到浮雕《宁芙》（图 12-75）。这无疑是古戎最美的创造。《宁芙》原是古戎为巴黎受难者之泉做的装饰，现在已被陈列在罗浮宫。吸收样式主义者处理人物形体的手法，古戎在窄长的石板框架内，以 S 形的蛇形线为基础，组织起形态各异、充满生



图 12-74 枫丹白露派：狩猎的狄安娜，约 1550 年，木板油画，191 厘米 × 132 厘米，巴黎罗浮宫

图 12-75 古戎：宁芙，1548～1549 年，云石，每块浮雕高 235 厘米，巴黎罗浮宫



图 12-76 皮隆：祈祷的亨利二世与卡特琳·德·美第奇，1563~1572年，青铜，法国圣德尼教堂



图 12-77 尚博尔城堡，始建于1519年，法国卢瓦尔地区

气、动作轻盈的一群山林水泽女神。贴在身体上的轻薄衣裙，与其说是要遮掩这些少女的美妙肉体，不如说是要突出它们。流畅多变的衣纹，巧妙地强调着宁芙修长的迷人躯体。如此生动、如此富于韵律感的衣纹处理，大约只能在古希腊雕塑找到。《宁芙》以敏锐的感觉、诗意的流露、优雅的风范，精美的形式，揭示出法国美术的特质，难怪有法国人称古戎是最法国味的美术家。

皮隆的雕塑不像古戎那样接近样式主义，那样轻灵优美，而是更多写实倾向，更加庄重有力。皮隆最擅长圆雕，用这种形式创作的一批国王和贵族的纪念性陵墓雕像，代表着他最高的艺术成就。其中最为人称道的是给法国国王亨利二世夫妻创作的一组陵墓雕像。《祈祷的亨利二世与卡特琳·德·美第奇》是这组陵墓雕像中最优秀的一件。在国内的公墓里，我们会发现家庭墓地上，常有夫妻牌位并列一处，但其中一方尚活着的情况。西方也不例外，创作亨利二世夫妻陵墓雕像时，来自意大利著名家族的王后仍然健在，两人并卧的“死像”就是提前塑造的。与之相反的这个“活像”（图 12-76），向我们生动地显示了亨利二世夫妻虔诚祈祷的情景。两个人，并排跪在地上，形体保持在大的团块内，没有什么枝蔓，整体显得厚重饱满，气势沉稳，适应着纪念性陵墓雕塑的要求。他们一略左倾、一略右倾的姿势，他们自然裹在衣服里的身体，他们并不雷同的神情，让他们栩栩如生地呆在那里，令后人相信亨利二世与卡特琳·德·美第奇真实的存在。

15 世纪，卢瓦尔河地区是法国王室聚集之地，在这里，出现了一座座被称为城堡的乡间宫殿，供生活在那一带的王室和贵族享用。尚博尔城堡（图 12-77）是弗兰西斯治下修建的最大的文艺复兴式建筑。这座城堡由弗兰西斯一世原有的猎庄扩建而成，在保留中世纪建筑传统的同时，吸纳了不少意大利人的新做法。整个城堡庄严对称，但又不乏丰富的变化。主体



图 12-78 莱斯科：罗浮宫方形院西立面，始建于 1546 年，巴黎

三层，由线脚做分割，呈现明显的水平状，于规整之中加强建筑的稳重感，分明透露出意大利影响的痕迹。檐口以上的顶部，中世纪因素突出，众多大小不一，形状有别的塔楼、烟囱、老虎窗林立，与主体楼层形成鲜明对比，为尚博尔城堡的天际线营造出生动的效果。

与新旧糅合的尚博尔城堡相比，在亨利二世治下着手重建的罗浮宫带有更明显的文艺复兴建筑特征。法国建筑家莱斯科（Pierre Lescot，1510～1578 年）在雕塑家古戎协助下，承担了这项工程。从他设计的罗浮宫方形院西立面（图 12-78）上，可以清楚地感受到这位修养良好的法国人的艺术追求。注重均衡有序的态度与借鉴古典建筑的做法，贯穿在整个设计中。柱上楣强化着西立面楼层的水平状态。壁柱、拱券这些同样带有古典特色的建筑语汇，再加上长窗，对立面做出规整而又不乏生动的垂直分割，丰富了建筑的视觉效果。出现在顶层等处的装饰雕塑，以其精美的形式，发挥着增光添彩的作用。或许还有一种处理方式应该提一下，那就是用一对壁柱衬托放置着雕像的壁龛，这是法国建筑的特色，常被采用和仿效。莱斯科的创造，为 17 世纪最终完成的古典风范的罗浮宫奠定了基础。

### 德国文艺复兴美术

在意大利之外的欧洲文艺复兴美术中，德国占据着重要的位置，那里的美术家，以独特的创造，为丰富多彩的文艺复兴美术做出了令人难忘的贡献。15 世纪之际，德国美术仍然深受哥特式风格影响，美术家主要从事宗教题材的创作，富于地方特色的版画和木雕艺术获得可喜的发展。进入 16 世纪，在





图 12-79 施恩告尔：魔鬼折磨圣安东尼，约 1480~1490 年，铜版画，31 厘米×23 厘米，纽约大都会艺术博物馆

图 12-80 施托斯：圣母领报，1517~1518 年，着色椴木，371 厘米×320 厘米，德国纽伦堡圣洛伦索教堂

神圣罗马帝国的土地上，燃起了宗教改革的火焰。这样的信仰和社会的大振动，大大触动了生活在德国的民众，敏感的美术家自然不会例外，他们以自己的方式，回应着这场意义深远的运动。在盛期文艺复兴时期，意大利美术更多地进入德国人的视野，德国美术家怀着热情拥抱它，感受其中人文主义的气息，并把意大利人的经验吸收进自己的创作实践，丰富发展着德国美术的传统。

文艺复兴时期，没有哪个欧洲地区的版画能像德国版画这样兴旺发达。在 15 世纪的德国版画家中，施恩告尔（Martin Schongauer，约 1430~1491 年）占据着首屈一指的地位。由于版画与印刷术关系密切，它在西方印刷术发源地德国广为流行，显然是顺理成章之事。施恩告尔，利用 15 世纪下半叶深受欢迎的铜版画手段，完成了《魔鬼折磨圣安东尼》（图 12-79）这件铜版画名作。他纯熟地发挥了铜版画技法的长处，以细腻的排线，像工整的素描那样，生动地描绘出圣安东尼遭受群魔围攻的情景。在画面上，施恩告尔利用不同走向的排线，营造出丰富的明暗变化和节奏感，增强了作品的艺术感染力，为此后德国版画的发展开拓出前进的方向。尽管这个题材是传统的题材，但在魔鬼和圣安东尼形象的刻画上，施恩告尔力求让人信服，没有过于怪诞的处理，人物合乎比例，魔鬼非真，但肢体细节似乎也有据可依，并不难以置信。

晚期哥特式美术的特点，在施托斯（Veit Stoss，约 1447~1533 年）的雕塑作品中留下了鲜明印迹。与意大利不同，德国盛行着色木雕，中世纪那件惊人的《勒特根的圣母哀悼基督》就是一例。施托斯在当时是德国木雕艺术的头面人物。15 世纪 70 年代左右，他为波兰克拉科夫圣马利亚教堂创作了巨型祭坛木雕屏《圣母的死亡与升天》。这件面积达 140 平方米的木雕屏，有如多联画，用繁复的构图和众多的人物，传达出虔诚的宗教情怀，显得既壮观又辉煌。

从克拉科夫回到纽伦堡后，施托斯为当地的圣洛伦索教堂创作了他后期的代表作《圣母领报》（图 12-80）。虽然比不上圣母祭坛木雕屏规模宏大，这也是一件高达五米的大型着色木雕，适应着教堂内的神圣氛围。与充满着晚期哥特式装饰细节的前一件作品相比，《圣母领报》形式上显得相当单纯。在圆形花环内，圣母与天使对称地站立着，传达与领受神圣信息的行动，把两者生动地联系起来，圣母的神态刻画得尤为精彩，真切再现出童贞女听到怀上耶稣的心情。优美的色彩，为这个感人的场面提供着温情的伴奏。

丢勒（Albrecht Dürer，1471~1528 年）生活在盛期文艺



复兴时期，是一位可以与意大利巨匠比肩的德国美术大师。在德国人文主义重镇纽伦堡，他一方面接受多种美术技艺训练，一方面学习人文知识，深受人文主义思想熏陶。意大利之旅，让求知心切的丢勒深入了解到意大利文艺复兴美术的精髓。他把这种经验纳入自己的创作实践，形成了生机勃勃的独特绘画风格。在德国美术家中，丢勒最懂意大利新风，最具人文主义精神。从而有人把他与达·芬奇相提并论，称其为“北方的莱奥纳尔多”。

丢勒十分关注自身形象。首次旅意归来后，他创作了两幅动人的油画半身像，后完成的《自画像》（图 12-81），与先完成的《自画像》构图有别，运用了圣像画常用的正面像样式。在具体塑造时，丢勒以北方画家精通的工细画法，栩栩如生地描绘出长发披肩、神态庄重的自身形象。面对这个英俊高贵的年轻人，不禁会想到庄严的基督像。这种相似，或许是丢勒有意为之，用来突出自身的价值，显示人的神圣。

版画创作，贯穿丢勒整个艺术生涯，占据着相当重要的位置，与油画共同构筑起他的纪念碑。丢勒熟练掌握了木版画和铜版画技艺，并在两类版画中留下传世之作。《启示录》组画中的《四骑士》（图 12-82）是前者精品，《忧郁》是后者佳作。宗教改革和教会分裂在德国引发了一股悲观情绪，人们相信世界末日的预言很快就会实现。在这种氛围中，丢勒创作了《启示录》。看看《四骑士》，会了解这套组画的特色。丢勒在一条前冲感强烈的斜线上安排了四个凶猛的骑士，他们分别象征着“死亡”、“饥荒”、“战争”、“瘟疫”。四骑士毫无怜悯之情，纵马杀向人群。被压挤到边角处的生灵，显然只有悲惨的结局。活跃多变的线条和巧妙的黑白对比，既准确刻画了各种形象，也加强了画面骚动不安、生灵涂炭的感觉。

图 12-81 丢勒：自画像，1500 年，木板油画，66 厘米×49 厘米，慕尼黑古画馆

图 12-82 丢勒：四骑士，约 1497～1498 年，木版画，39 厘米×28 厘米，纽约大都会艺术博物馆

图 12-83 丢勒：四使徒，1523～1526 年，木板油画，左右联各 216 厘米×76 厘米，慕尼黑古画馆



图 12-84 克拉纳赫：风景中的维纳斯，1529 年，木板油画，38 厘米×26 厘米，巴黎罗浮宫

图 12-85 阿尔特多夫尔：风景，约 1525 年，木板油画，31 厘米×22 厘米，慕尼黑古画馆

在生命最后的日子，丢勒主动创作了双联画《四使徒》（图 12-83），献给刚加入路德派阵营的故乡纽伦堡市。同样尺寸的左右两块木板上，分别出现了四位福音书作者，木板下方，题写着马丁·路德译成德文的《新约》经文，告诫世人当心危险的到来，警惕曲解上帝真言的伪先知。

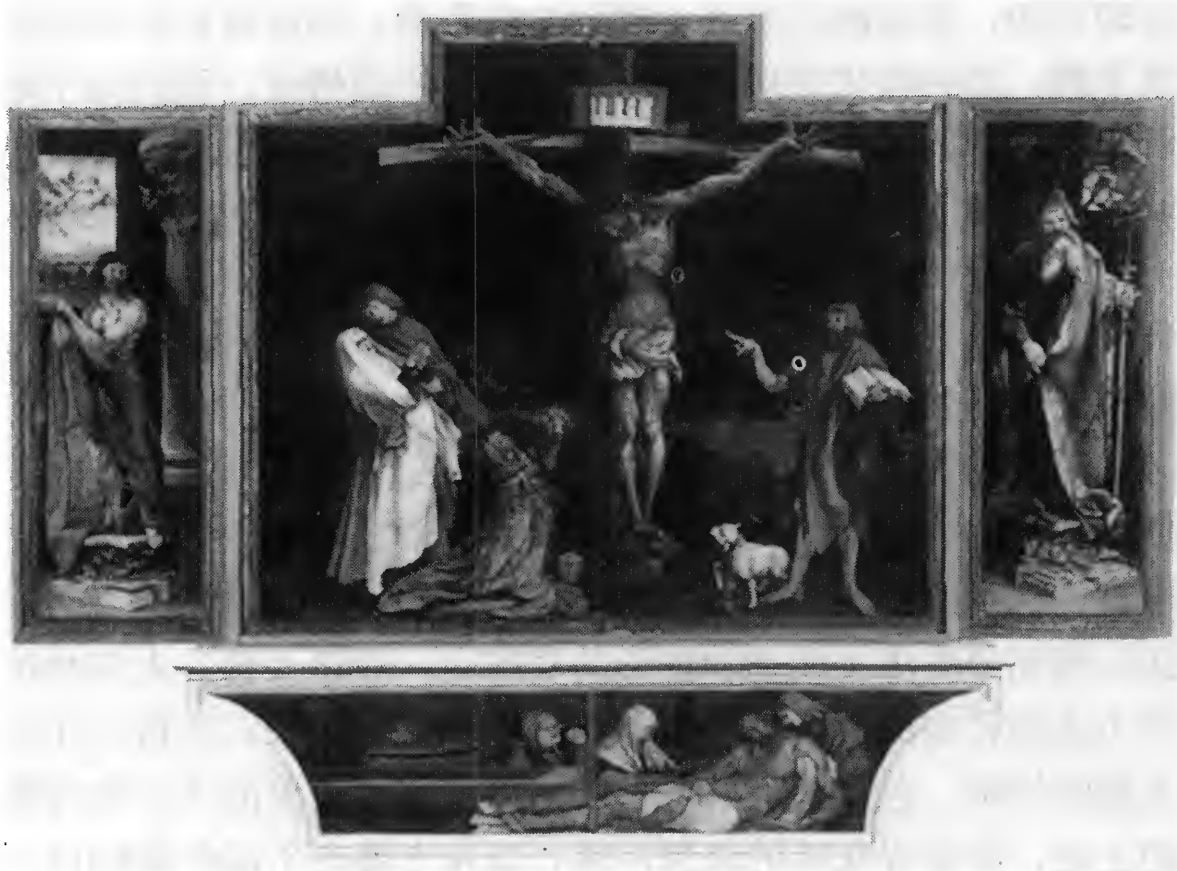
丢勒为使构图生动，没让四位使徒并排出现，左侧窄长的板面上，圣约翰在前，圣彼得在后；右侧相同的板面上，前是圣保罗，后是圣马可；这样处理有效地避免了局促和呆板之感。丢勒有意让四使徒高大的形象布满画面空间，营造一种顶天立地的雄强气势。鲜明的个性、刚劲的衣纹、强烈的色彩、进一步强化了这种视觉效果，一切手段全为了展示这四位受新教徒敬重的圣徒的伟大。哥德面对这四个比真人高大的圣徒形象时，不由惊呼“伟大得难以想象”。

丢勒的同代人克拉纳赫（Lucas Cranach the Elder, 1472～1553 年）是 16 世纪另一位颇具特色的德国画家，由于他的画家儿子与他同名，往往称他为老克拉纳赫。像丢勒一样，克拉纳赫也是推崇马丁·路德精神的人文主义者。克拉纳赫久居维滕贝格，担任萨克森选帝侯腓特烈三世的宫廷画家。

克拉纳赫有些像威尼斯画家，喜欢表现希腊罗马神话故事，维纳斯是他最爱描绘的形象，有时他把爱与美的女神放在风景中或室内单独展示她的裸体，有时他把她与其他女神放在一起共同展示裸体。在文艺复兴的德国，找不到像他这样迷恋描绘女人体的画家。《风景中的维纳斯》（图 12-84）属于前一类。在富于德国自然特点的优美风景中，站立着一个金发白肤明眸的维纳斯。看惯了意大利笔下修短合度、比例匀称的古典裸女，会觉得克拉纳赫的维纳斯形象有点儿怪，纤细的肢体，小小的乳房，似乎是个尚未发育成熟的少女。这种瓷娃娃般的清新形象，在文艺复兴裸女画中，显出独一无二的品格，成为克拉纳赫典型的美女形象。名为维纳斯，但她不同于乔尔乔涅那种超时空的永恒女神，带有当时德国的鲜明印迹。她头戴时髦的红帽，颈上佩着美丽的项圈，身披透肉的薄纱，仿佛是一名展示风情的萨克森名媛贵妇。

在克拉纳赫的作品中，风景发挥着不小的作用，但把精力更多投入到风景上的，是多瑙河画派的重要人物阿尔特多夫尔（Albrecht Altdorfer, 约 1480～1538 年）。16 世纪初，阿尔特多夫尔移居雷根斯堡，感受到多瑙河流域美丽的自然风光，他最动人的作品就反映他对这片土地的深情。在阿尔特多夫尔的作品中，最著名的要数《伊苏斯之战》，亚历山大与大流士交战的场面被放在广阔的天地中，风景有力地烘托着千军万马厮





杀的惊心动魄的一刻，显得戏剧性十足。不过，这种含有历史画因素的风景画，似乎不如他纯粹的风景画迷人。《风景》（图12-85），在很小的画幅上，极为细腻地再现了多瑙河一带广阔的大自然。两棵直立在前景两侧的大树，有如卫士一般守护着一处见不到一丝人影的森林和山谷，阳光照射着每一片树叶，让它们闪耀着极其生动的光斑，与天空和云彩上的光亮，共同唱出自然的赞歌。诗人的体验和科学家的观察，在这位德国风景画家身上，获得了美妙的融会。

格吕内瓦尔德（Matthias Grünewald，约1480～1528年）是16世纪继丢勒和克拉纳赫之后的一位杰出画家。不同于丢勒，也不同于克拉纳赫，格吕内瓦尔德以自己激情洋溢的方式为德国文艺复兴美术做着贡献。在年富力强之际，应伊森海姆圣安东尼大隐修院主持邀请，格吕内瓦尔德为其慈善医院教堂创作了《伊森海姆祭坛画》，可以说，16世纪德国的祭坛画无出其右者。

《伊森海姆祭坛画》属于尼德兰和德国等地流行的能开能合的多联祭坛画。合上时，主体为《基督受难》（图12-86），左右分别为《圣塞巴斯蒂安》和《圣安东尼》，下为基座《哀悼基督》。开启时，主体为《圣母子与天使》，左右分别为《圣母领报》和《基督复活》（图12-87），下则不变，仍然是《哀悼基督》。这个多联祭坛画中，最受赞美的是《基督受难》和《基督复活》。

巨大的十字架，竖立在阴沉昏暗的大地上，基督被钉在上面，他的头垂了下来，嘴张着，一副受尽折磨的样子。更令人震惊的，还是画家着力刻画的基督瘦骨嶙峋的僵硬躯体，那突



图12-86 格吕内瓦尔德：基督受难（《伊森海姆祭坛画》中联），约1510～1515年，木板油画，297厘米×328厘米，法国科尔马翁代尔兰当博物馆

图12-87 格吕内瓦尔德：基督复活（《伊森海姆祭坛画》侧联），约1510～1515年，木板油画，297厘米×93厘米，法国科尔马翁代尔兰当博物馆

起的青筋，那流淌的血迹，那肉中的荆棘，那被铁钉钉牢的痉挛手脚，都在强化受难的惨状。目睹这样的情景，我们似乎能听到现场的一片嚎啕声。一身白袍的圣母，哭得昏厥过去，福音约翰强忍悲痛赶紧扶住她。跪在十字架下的扶大拉的马利亚，朝着基督放声痛哭。站在右侧的施洗约翰，用手指着基督，说出预言“他必增强”。身负十字的羔羊，血正滴入金杯，既象征基督是上帝的羔羊，也代表了圣餐仪式。

在描绘这个受难的场面时，格吕内瓦尔德毫不考虑古典的优美和节制，不管什么悦目赏心，他尽情渲染悲惨的情景，力求打动观者的感情，把他们拖入哀悼者的行列。为此，格吕内瓦尔德充分发挥了线条和色彩的表现力。塑造人物，大多利用并不流畅轻快的折线，以增加不舒适的视觉效果，求得与作品主题的协调。色彩处理，遵循着同样原则，漆黑的天空和深褐的土地，带有青灰味的基督尸体，以及点缀在不同位置的白与红，共同奏出沉重的交响。如果把《基督受难》与《基督升天》并列在一起，就会格外强烈地感到格吕内瓦尔德高超的艺术技巧，这个在暗夜中下坠的、沉重的基督与那个在金光中向上飞升的、轻快的基督，以各自独特的形式语言，有力地表现了基督死亡与复活的主题。对比一下米开朗琪罗十几年前创作的《圣母哀悼基督》，两者的差异何等惊人。格吕内瓦尔德的精神先驱，应当是哥特式时期的《勒特根的圣母哀悼基督》，而非古希腊罗马或意大利文艺复兴的美术家。

比起前述三位德国美术家，霍尔拜因（Hans Holbein the Younger，约1497～1543年）属于更年轻的一代，可以说是德国文艺复兴美术最后一位大师。不同于在多个绘画领域内均有上佳表现的丢勒，霍尔拜因集中精力从事肖像画创作，成为独步德国乃至北方肖像画坛的人物。

作于1523年的《伊拉斯谟像》（图12-88），是霍尔拜因早期肖像画的精品。鹿特丹的伊拉斯谟是伟大的人文主义者，1521年，他移居霍尔拜因当时生活和工作的城市巴塞尔，年轻的画家获得了为这位著名长者画像的机会。霍尔拜因画的伊拉斯谟肖像不止一幅，但这幅小型肖像画最为精彩。霍尔拜因并没采用16世纪流行的侧四分之三的肖像，他让伊拉斯谟回到了以往常见的全侧面样式，使这位大学者不再面对观者，一心一意沉浸在思考和写作中，从而更自然地塑造伊拉斯谟的形象。霍尔拜因运用了特写的方式，压缩空间环境，只突出能揭示伊拉斯谟形神的部分。暗背景前，头戴黑帽、身穿深色外套的老人，正在聚精会神书写着什么。脸和手、纸和笔，被深暗的色调衬托得格外清新明确，观画者的目光立即受到它们的吸



引，捕捉到人物的神采和特点，不由会赞叹：“真是一位智者的形象！”

霍尔拜因与格吕内瓦尔德，有如冰与火，是完全不同类型的画家。霍尔拜因不动声色地描绘着对象，那作风如同镜子，只是客观地反映出对象的本来面目，毫无增删。霍尔拜因这面镜子十分光洁，精确入微地反映出每一细枝末节，不禁令人想到扬·凡·艾克之流的尼德兰画家。但霍尔拜因具有惊人的整体感，所有纤毫毕现的细部刻画，都从属于整体，毫无琐碎零乱的效果。这种整体与局部高度和谐的特点，显示出霍尔拜因不同凡响的艺术素养，使其肖像画具有古典的品质。

经伊拉斯谟推荐，霍尔拜因认识了英国人文主义者托马斯·莫尔，进而获得了为英国国王亨利八世服务的机会。作为宫廷画家，霍尔拜因创作了《亨利八世》（图 12-89）。这幅半身像是他晚年的杰作，与早年的《伊拉斯谟像》遥相呼应，证明着霍尔拜因始终创造力不减。正如前文所述，达·芬奇《蒙娜·丽莎》那种侧四分之三的肖像画构图，在 16 世纪已成为标准的样式，但霍尔拜因像创作《伊拉斯谟像》时一样，仍没选择这种流行的经典构图，他不避纯正面肖像的局限性，有意险中取胜，发挥这种局限性固有的长处，塑造出个性鲜明的君王形象。在直线性的方正形状内，霍尔拜尔塑造出亨利八世石块般沉重坚实的形体。借助富于特点的姿势，利用精确描绘的细

图 12-88 霍尔拜因：伊拉斯谟像，约 1523 年，木板油画，42 厘米×31 厘米，巴黎罗浮宫

图 12-89 霍尔拜因：亨利八世，1540 年，木板油画，83 厘米×75 厘米，罗马国立古代美术馆



图 12-90 托莱多的包蒂斯塔·埃雷拉：埃斯科里亚尔宫（18 世纪绘画），1563~1584 年，马德里附近



节，霍尔拜因坦率地再现了这位国王的生理和心理两方面的特征，达到了形神兼备、栩栩如生的境界，这是一个并不可爱，但显示着王者之风的活人。

完成此画数年后，瘟疫夺走了霍尔拜因回归巴塞尔的愿望。而随着霍尔拜因的去世，德国文艺复兴绘画的黄金岁月也快消逝了。

### 西班牙文艺复兴美术

15、16 世纪的西班牙，在欧洲是一个重要的国家，它不单控制过意大利和尼德兰的土地，还随着哥伦布的远航，把势力扩展到美洲。在神圣罗马帝国皇帝查理五世的儿子腓力二世治下，西班牙国力臻于鼎盛，热爱艺术的君王，有条件赞助各种艺术活动。天主教的西班牙，随着尼德兰的反抗，随着无敌舰队的溃败，在 16 世纪末期，开始踏上衰落之路。但文艺并不与之同步，它真正的黄金岁月，出现在 17 世纪。同尼德兰、法国、德国相比，文艺复兴时期的西班牙美术称不上繁盛，可这并不妨碍它有可喜的表现。

查理五世希望有一个王朝的万神庙，保存西班牙历代统治者的遗体。遵从父王意愿，迷恋意大利美术的腓力二世，决定在马德里附近建造一处规模庞大的王室建筑群，既能体现古典精神，又能显示独特风貌。这个壮观的西班牙文艺复兴建筑，就是埃斯科里亚尔宫（图 12-90）。埃斯科里亚尔宫集王室陵墓、王宫、修道院、教堂于一体。负责设计与建造任务的，是西班牙建筑师托莱多的包蒂斯塔（Juan Bautista de Toledo，?~1567 年）和埃雷拉（Juan de Herrera，约 1530~1597 年）。在前者去世后，埃雷拉承担了主要的工作，依照腓力二世的趣味，调整了设计方案。整个建筑群呈方形，各建筑物对称排列，井然有序，形成网格似的效果。据说这象征着烤架，埃斯

科里亚尔宫的主保圣人洛伦索就殉难在烤架上。主体的教堂借鉴了圣彼得教堂的设计。单纯简洁的外观，透露出古典的风范，加强着严谨的效果。四角的尖塔与教堂的圆顶相呼应，为整个建筑增添了威严的气势。

西班牙画派第一位大师是多梅尼科斯·塞奥托科普罗斯(Domenikos Theotokopoulos, 1541~1614年)。由于他生在希腊克里特岛，人们习惯称他希腊人，也就是格列柯(El Greco)这个常用的中文译名。格列柯先在希腊学习拜占庭风格的圣像画，随后到意大利师从提香，但威尼斯画派的丁托列托对他的影响更大。1570年左右，格列柯到罗马工作，长期得不到什么支持。他于1577年移居西班牙，在古城托莱多度过了最后数十年生涯，让自己的绘画大放异彩。通常会把格列柯纳入样式主义美术家行列，他的手法也确有样式主义的特征，但就像丁托列托，格列柯显然不是纯正的样式主义画家。他激情洋溢，骚动不安，富于表现的绘画，似乎很难归类。

托莱多是一座天主教氛围浓厚的城市，用绘画宣扬宗教的精神，宗教的奇迹，成为画家主要的任务。应奥尔加斯家族委托，格列柯为圣多马教堂创作大型油画《奥尔加斯伯爵的葬礼》(彩图32)，用来纪念这位中世纪的品行高洁、笃信上帝的教会捐赠人。据说，奥尔加斯伯爵下葬之际，圣司提反和圣奥古斯丁从天而降，把他的遗体抬入坟墓，而他的灵魂同时升向天堂。

这幅画表现的就是这样的奇迹。一如蓬托尔莫的《基督下十字架》，格列柯在构图上，也把画面安排得满满当当，没留下深远的空间。画面分为两个相互联系但又区别明显的场景，下方表现下葬，上方表现升天。描绘下葬场面时，格列柯力求实在，教士和贵族聚在周围，看两位圣人把奥尔加斯伯爵遗体放入坟墓，就像现实生活一样。描绘升天场面时，格列柯力求虚幻，飞翔的天使，手托奥尔加斯伯爵轻飘飘的灵魂，向上飞升。云端上两个巨大的人物，是圣母和施洗约翰；最高处散发着金光的是基督。在这里，格列柯自由地拉长了人体，弱化了人物和体积感，加大了动态的效果，突出了超现实的意味，使天上人间形成对比。但利用无比美妙的色调和光影，格列柯把一股内心的感动融入了上下两部分，构成了统一的境界。整幅大画，有静有动，亦实亦虚，冷与暖，明与暗，共同交织成感情浓烈、神奇瑰丽的宗教大合唱，令聆听者无不动容。

长久生活在托莱多，晚年的格列柯为这座城市留下了极为独特的写照。《托莱多景色》(图12-91)决非一般意义上的风景画，格列柯并不想描绘地貌或美丽的景致，他借助这个冷色



图 12-91 格列柯：托莱多景色，1612年，画布油画，121厘米×109厘米，纽约大都会艺术博物馆



图 12-92 希利亚德：坎伯兰三代伯爵乔治·克利福德，约 1585 至 1589 年，细密画，7.1 厘米×5.8 厘米，美国堪萨斯城纳尔逊-阿特金斯美术馆

调的暴风雨笼罩的城市，淋漓酣畅地宣泄自己的情感。物我同一的境界，似乎一直是格列柯艺术的魅力所在，每一笔触、每一色彩，不仅描绘着托莱多，也传达着格列柯悲凉的心境，惶惶无主的感觉。

### 英国文艺复兴美术

说到英国文艺复兴，人们想到的往往是莎士比亚、斯宾塞等大剧作家、大诗人。这不奇怪，放在欧洲大背景中，英国当时的艺术确实乏善可陈，没什么让人赞叹的成就。活跃在那里的伟大画家，却是那位想返回欧陆的德国人霍尔拜因。它自己值得看看的画家，还是一些小有成就的细密画画家，如希利亚德（Nicholas Hilliard, 1547～1619 年）。在伊丽莎白女王治下的英国，用于装饰和点缀的小型细密画，受到贵族的欢迎。希利亚德在伦敦为他们描绘的此类肖像，成为英国细密肖像画的佳作。鹅蛋大小的《坎伯兰三代伯爵乔治·克利福德》（图 12-92），为人们提供了认识希利亚德绘画艺术的机会。乔治·克利福德是指挥英国海军击溃西班牙无敌舰队的名将，他经常参加庆祝女王登基周年典礼的比武活动，希利亚德描绘的就是他身着比武骑士装的样子，纤细的线条和清淡的色彩，生动地捕捉住这位贵族的形象，赋予这个肖像优雅的风韵。

#### 思考题：

1. 意大利早期文艺复兴美术主要的特点是什么？
2. 意大利盛期文艺复兴美术最重要的代表人物及他们的主要贡献。
3. 样式主义美术有哪些基本特征？
4. 结合具体的作品，阐述尼德兰文艺复兴绘画的成就。
5. 法国文艺复兴美术取得哪些重要成果？
6. 德国文艺复兴美术的代表人物是哪些人？他们各有什么特点？
7. 你最喜爱哪位文艺复兴美术家，理由何在？
8. 文艺复兴主要的美术赞助人是谁？他们对艺术有什么影响？

#### 讨论题：

文艺复兴美术与古代希腊美术的关系，以及它对西方艺术产生的作用。



## 第十三章 巴洛克与洛可可美术

17 世纪，标志着欧洲近代主要国家的形成，标志着天主教与新教势力范围的确立，标志着欧洲科学与哲学的大发展。在这种形势下出现的巴洛克（Baroque）美术，成为贯穿整个 17 世纪并延续到 18 世纪初叶的主要美术风格。巴洛克一词，通常认为源于葡萄牙语 barroco，它本义指形状不规整的珍珠。珍珠再有光彩，只要不圆，也就丧失了价值。18 世纪末 19 世纪初的评论家，借此指称背离文艺复兴古典风范的 17 世纪美术风格，无疑带有贬意。时至今日，巴洛克一词，已无贬意，也少褒意，只是表示这一独特风格的中性术语，就像此前的哥特式和此后的印象主义。整体而言，巴洛克美术意味着对 16 世纪盛行的样式主义美术的反拨。它在更加丰富、更为自然、更多感情、更具动态的样式中，继续着文艺复兴的再现性美术传统。有论者说，它与盛期文艺复兴美术相比，基本倾向未改，只不过突出了浪漫的效果，尽管不全面，但也不无道理。更确切地说，它抛弃了单纯、明晰、稳重、和谐的古典品质，追求繁复夸饰、富丽堂皇、激情洋溢、生机盎然、气势壮阔的艺术境界。

巴洛克美术是 17 世纪最流行最具代表性的风格，但并非唯一的风格。在欧洲各国不同的发展过程中，适应不同的需要和形势，美术也呈现出不同的面目。写实的倾向，古典的趣味，与巴洛克风格，共同形成这个世纪丰富多彩的美术景观。

在理性和科学进一步发展的 18 世纪，继巴洛克美术之后，出现了另一种流行的风格，这就是洛可可（Rococo）美术。洛可可一词源于法语 rocaille 以及 coquille，前者有石子堆、假山之类意思，后者有贝壳之类的意思，两者都曾用来装饰巴洛克花园。由此合成的洛可可一词，不像巴洛克，纯粹是描述性的，并不包含价值判断。作为一种风格，某种程度上，洛可可

美术可以说是巴洛克美术的变体。与气势宏大、充满动感、强调戏剧性效果和煽情作用的巴洛克美术不同，洛可可美术从崇大变为尚小，在格局精巧的园地中营造可爱、轻快、甜美、纤秀的艺术效果，把愉悦感官当成重要目的。在贵族的支持下，洛可可美术成为18世纪上中叶风行欧洲的主要美术潮流，直到新古典主义美术登场，才退出历史舞台。

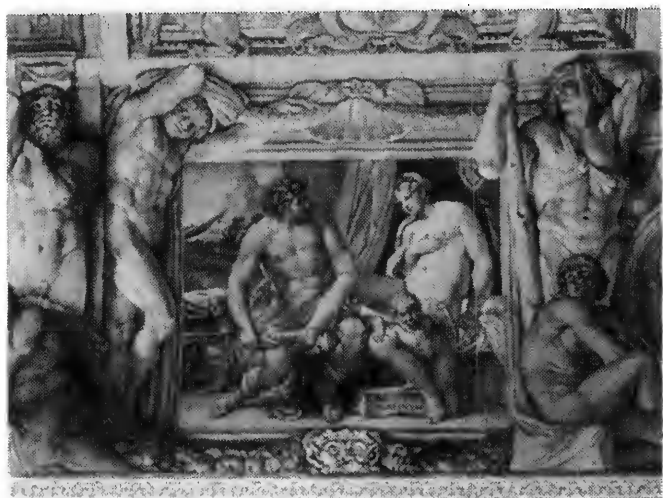
## 第一节 意大利巴洛克美术

17世纪，意大利美术虽然失掉了盛期文艺复兴时期那种至高无上的地位，但在新的历史条件下，这个世纪的意大利美术家仍然对欧洲美术做出了重大贡献。受到宗教改革运动强烈冲击的罗马教廷，在罗耀拉等有志人士努力下，高举反宗教改革的旗帜、清除内部弊端、对抗新教势力、重新获得振兴。天主教势力，为宣扬它的精神，彰显它的荣光，吸引和激励信徒，大力借助美术，巴洛克风格，由于适合天主教会感染人的目的，在意大利等地充分地发展起来并影响着欧洲其他地区。

### 安尼巴莱·卡拉齐及巴洛克壁画家

安尼巴莱·卡拉齐（Annibale Carracci, 1560~1609年）与哥哥阿戈斯蒂诺、堂兄卢多维科，是博洛尼亚画派的代表人物。三兄弟，论成就、论名气，首推安尼巴莱·卡拉齐。安尼巴莱·卡拉齐推崇古典雕塑，服膺拉斐尔、米开朗琪罗等盛期文艺复兴美术家。

1595年，红衣主教法尔内塞把安尼巴莱·卡拉齐召到罗马。在这个伟大的壁画之都，他创作了自己最著名的法尔内塞府邸装饰壁画。为庆祝家族一位成员的婚礼，法尔内塞家族要重新装饰府邸大厅，受托创作壁画的安尼巴莱·卡拉齐，在阿戈斯蒂诺协助下，花了三年时光，完成了大厅全部的天顶壁画。安尼巴莱·卡拉齐汲取拉斐尔、米开朗琪罗等人的经验，创造出一种更具错觉效果的生动画风。一个个优美、华贵、欢快、和谐的场面，动人地展示了“众神之爱”这样的古典神话故事，恰当地配合着主人的目的。从它的一个场面《维纳斯与安喀塞斯》（图13-1）上，大体能感受到安尼巴莱·卡拉齐的艺术特色。富于“欺骗眼睛”作用的豪华建筑装饰，像外框一样，框住了如同嵌在其内的主要画面。特洛依王子安喀塞斯，正在给维纳斯脱鞋，这对情人的亲密关系，由此得到了暗示。维纳斯与安喀塞斯身体，恰好置于一个正方形内，互相交搭的手臂和大腿，构成正方形的两条对角线，这样的人体组合，透



露出对称和谐的古典原则。在此基础上，利用清晰的线条、明快的色彩、塑造出维纳斯与安喀塞斯理想化的裸体，从容地表达了爱的幸福。

安尼巴莱·卡拉齐的绘画，从不同角度启示了后起的 17 世纪画家。倾向古典境界的普桑发展了他优美的特点，巴罗克绘画的代表科尔托纳则把他错觉性手法当成效法的楷模。

师从过他的博洛尼亚画家雷尼（Guido Reni, 1575～1642 年），在风格上继承了他古典的理想倾向。雷尼最著名的作品，是为罗马罗斯皮廖西别墅创作的天顶湿壁画《曙光》（图 13-2）。雷尼以从容的节奏、温暖的色调、流畅的线条、优雅的形象，展现出黎明时分朝气蓬勃的美妙景象。画面上最迷人的形象，既不是引领队列的曙光女神奥罗拉，也不是带来光明的太阳神阿波罗，而是那一群飘然行进的少女（她们象征着四季）。理想的造型、精巧的组合，一切都显得那么自然、那么和谐，确是纯粹的古典风范，就像雷尼崇拜的拉斐尔的艺术。在推崇古典美术的时代，他被称为“神圣的圭多”，获得了仅次于拉斐尔的位置，温克尔曼把他与普拉克西特列斯相提并论。今天，罩在雷尼头上的光环早已褪去，但他的这件作品仍然保持着自身的魅力。

圭尔奇诺（Guercino, 1591～1666 年）是画家乔瓦尼·弗朗切斯科·巴尔别里的绰号，意为“斜眼”。圭尔奇诺的才能，受到教皇格列高利十五世的关注，把他召到罗马，为教廷服务。在罗马期间，圭尔奇诺替教皇侄儿创作了他最著名最优秀的绘画，这就是《曙光》（图 13-3），一幅与雷尼名作同题的天顶湿壁画。这件作品，与雷尼早些年完成的《曙光》相近，表现同样的场面，效果却大有不同。雷尼的绘画，基调是舒展从容的；圭尔奇诺的绘画，基调是动荡喧腾的。这个画面的空间更加开阔，众多的形象，被一条起伏变化显著的线条贯穿，加强了不断前冲的气势，有些形象似乎要闯到画外去，画出的建筑物，也在衬托着这种效果。不同色彩形成的团块，相互对

图 13-1 安尼巴莱·卡拉齐：维纳斯与安喀塞斯（法尔内塞府天顶画局部），1597～1601 年，湿壁画，罗马法尔内塞府

图 13-2 雷尼：曙光，1613～1614 年，湿壁画，罗马罗斯皮廖西别墅





图 13-3 圭尔奇诺：曙光，1621～1623 年，湿壁画，罗马卢多维西别墅



图 13-4 科尔托纳：巴尔贝尼家族的荣光，1633～1639 年，湿壁画，罗马巴尔贝里尼宫

照，同样突出了画面喧腾的感觉。举头仰望，这个画出来的场面，变成了真正的现实，从敞开的顶壁，能够清晰地感到天空的高远和明亮，听到阿波罗车驾飞驶而过的声响。“欺骗眼睛”的画法，在这里获得更加有力的展示。圭尔奇诺开放的绘画世界，在意大利另一些巴洛克壁画家手上得到进一步的拓展。

发扬圭尔奇诺风格特点，把巴洛克天顶绘画推向极致的画家，有意大利巴洛克美术全盛期最重要人物之一的科尔托纳（Pietro da Cortona，1596～1669 年）。科尔托纳本名皮耶罗·伯列蒂尼，生于科尔托纳，因而被称为科尔托纳的皮耶罗，这里仍循旧例，称其科尔托纳。科尔托纳主要在天主教教会中心所在地罗马从事创作。巴洛克美术混合绘画、雕塑、建筑诸门类，共同制造综合视觉效果的理想，最适合大型的建筑装饰壁画。科尔托纳的才能，在这种大型的绘画中得到充分的展示。17 世纪 30 年代，年富力强的科尔托纳，为罗马豪门巴尔贝里尼家族创作了《巴尔贝里尼家族的荣光》（图 13-4），这幅画在该家族宫殿的天顶画，赞颂了巴尔贝里尼家族一员登上教皇宝座，成为乌尔班八世这一事件。象征神意的形象高居云端，手指着上方被桂冠环绕的三个巨型蜜蜂，这正是巴尔贝里尼家族徽记。“不朽”同时奉上了星冠，还有人献上了教皇的三重冠。在这个中心场景周围，还有众神的形象，用来象征教皇的德行战胜了罪恶。大大小小的动态形象构成整个错综复杂、彼此呼应的壮丽图画。这里不再有古典的单纯构图和明确形体，光与影、形与色，混合交融，创造出团块飞舞的效果，让人有目不暇接的感觉。画出来的建筑构件变成了真正建筑的延伸，天花

板像被开了个大口子，展现出高远的云天，整个世界仿佛都卷入这场规模浩大的庆祝活动。巴罗克美术欺骗眼睛的、繁复华丽的、热情洋溢的、动感强烈的、气势逼人的特点，全在这里获得无比鲜明的体现。

比科尔托纳年轻许多的高利（Giovanni Battista Gaulli, 1639~1709年）沿着科尔托纳的道路前行。他留给后世的杰作，是为当时重修的罗马耶稣会教堂描绘的中堂天顶湿壁画《耶稣之名的荣光》（彩图33）。这件巨型绘画，把科尔托纳天顶画体现出来的精神和手法发挥得淋漓尽致。建筑结构、灰幔人物塑像、绘画场面，三者共同形成天顶壮丽辉煌的景象，在万众的欢腾中，在一派耀眼的金光中，显现出象征耶稣的字母以及耶稣会的徽记。高利运用巴罗克壁画家积累起来的全部手段，令人激动地适应了天主教的需要。

### 卡拉瓦乔及其追随者

卡拉瓦乔（Caravaggio, 1571~1610年）本名米开朗琪罗·梅里西，通称的卡拉瓦乔，依然是以出生地为据的。卡拉瓦乔是那个时代最大胆的画家。11岁时，他就被送到米兰一位画家处学艺，20岁赴罗马，经过一段探索，在16世纪最后几年，迎来了创作的成熟期。在狂放不羁的短暂一生中，卡拉瓦乔以新颖的观念和手法创作的绘画，深深影响了17世纪的欧洲画家，许多人的作品都带上卡拉瓦乔风格。

同其他意大利画家一样，卡拉瓦乔绘画的题材并没有什么大变化，除了创作一些神话或风俗类绘画，后期主要是创作教会需要的宗教画，但在处理传统题材时，卡拉瓦乔抛弃了盛期文艺复兴大师确立起来的理想化模式，把那些神圣的人物和场面，描绘得如同现实生活中的真人实景。为了追求心目中的生动效果，卡拉瓦乔大胆革新了绘画语言，一反达·芬奇细腻柔和的明暗过渡法，转而采用反差强烈的明暗对比法，借以突出重点、渲染气氛。

为私人礼拜堂创作的《召唤马太》（图13-5），就是一幅鲜明体现卡拉瓦乔艺术特色的作品。它表现的内容，可以从《圣经》中一段文字上了解，“耶稣从那里往前走，看见一个人名叫马太，坐在税关上，就对他说，你跟从我来，他就起来，跟从了耶稣。”（《新约·马太福音》第九章第九节）卡拉瓦乔利用一缕从右上方自然照射进古代罗马房间的光线，让我们目睹这里发生的事。马太和一伙衣饰华丽的年轻人坐在一起，其中一人正在埋头数钱，马太脸转向右方，用手指着自己，惊异的神情似乎在问是召唤我吗，顺着他和伙伴的目光，我们看到了



图 13-5 卡拉瓦乔：召唤马太，约 1599~1602 年，画布油画，340 厘米×350 厘米，罗马圣路易吉·代·弗兰切西教堂



图 13-6 卡拉瓦乔：圣母之死，1605~1606 年，画布油画，369 厘米×245 厘米，巴黎罗浮宫

进来的人，他伸出手正在召唤马太，配合上述经文，我们立即明白了发生了什么。为传道奔波的耶稣穿着朴素，面容清瘦。与此相反，坐在税关的马太一伙，衣饰华丽、气色红润。他们的形象，他们的神态举止，无不个性鲜明，令人信服。通过光线的变化，卡拉瓦乔巧妙地处理了整个场面，大力突出重点，消弱所有无关宏旨的部分。在强光的照射下，耶稣的面孔和召唤马太的手，以及马太的反应，显得分外引人注目，许多次要的细节则淹没在阴影里。这种背离传统的独特手法，有着强大的表现力，伦勃朗等一批 17 世纪的名家大师被它深深吸引，从中汲取发展自身艺术的营养。

卡拉瓦乔不合常规的创作，不时会惹恼订画的主顾，拒收或责难会指向今天公认的杰作。但这似乎不能改变卡拉瓦乔的想法，他始终画那种真实性胜过理想美的作品。去世前四年，受加尔默罗会委托，卡拉瓦乔为阶梯上的圣马利亚教堂创作了大型油画《圣母之死》（图 13-6）。从上方投射的光线，落在红色帷幔上，落在哀悼者身上，也落在圣母的尸体和抹大拉的马利亚身上，整个场面，显得十分自然，没有拉斐尔《雅典学派》那种均衡对称的构图，躺在床上的圣母，手脸灰白，腹部鼓胀，就像实实在在的死人，毫无优美可言，指责者说她像从台伯河里拖上的淹死的妓女，虽然无据，但是有因。聚在圣母身边的哀悼者，全都像沉浸在悲痛中的普通人，同样一无理想化的痕迹，在任何平民家死人时，都能看到这样的亲人和朋友。17 世纪著名美术理论家贝洛里敏锐地感到卡拉瓦乔绘画



的价值，他指出“卡拉瓦乔值得大加赞美，他是唯一想模仿自然的人，相反的主流则是一些画家模仿另一些画家。”这样的有识之士，并不能影响接受主流规范的主顾，委托卡拉瓦乔创作《圣母之死》教会人士，就宣布不接受这么粗俗的画。

在追随卡拉瓦乔的画家们中，有一位成就不俗的女画家阿尔泰米西亚·真蒂莱斯基（Artemisia Gentileschi, 1593~1652/1653年）。文艺复兴时期，已有女性美术家活跃在艺坛，受到世人关注，如莱文娜·贝宁·蒂尔灵，但她们都比不上阿尔泰米西亚·真蒂莱斯基。正是在巴洛克时代，西方的女性美术家才获得与男性美术家一争高下的地位。阿尔泰米西亚·真蒂莱斯基从小跟受卡拉瓦乔影响的父亲学画，这位天资超常的女子，23岁就成为进入佛罗伦萨圣路加公会和设计学院的首位女性，最终作为最优秀的卡拉瓦乔派画家，享誉全欧洲。

阿尔泰米西亚·真蒂莱斯基用自己的画笔，塑造了一些女性英雄的形象。《犹滴杀死何乐弗尼》（图13-7）就是这类绘画中令人惊心动魄的一幅作品。它取材《圣经后典·犹滴传》，犹滴是一名犹太寡妇，利用自身美色，迷倒尼布甲乙撒手下大将何乐弗尼，乘其酣睡，割其首级，解救了受难的犹太人。在一片深暗背景衬托下，前景处的犹滴，在女仆协助下，决断地用何乐弗尼的剑割下了他的头。从侧面射来的强光投在三个人身上，借助强烈的明暗对比，这位女画家简洁有力地描绘了这个洋溢着英雄精神的血腥一幕。从中释放出来的戏剧性力量和宏伟的气势，让许多男性画家望尘莫及。

这幅画中蕴含着的激情，显然与阿尔泰米西亚·真蒂莱斯基的惨痛经历分不开。19岁，父亲的助手塔西强奸了她，为证实此事，法庭还用残酷的手段测验她。画这位女英雄时，她必定把内心的体验注入了画笔，使女性的意识，获得了形象化展示。她不止一次描绘这个题材，不止一次塑造这样的女英雄形象，决不只是为了好玩。

### 贝尔尼尼与博罗米尼

贝尔尼尼（Gianlorenzo Bernini, 1598~1680年）才气横溢、技艺超拔、兴趣广泛，在其长寿的一生中，不仅搞雕塑做建筑，而且能文擅画，是颇具文艺复兴遗风的美术家。贝尔尼尼最大的贡献还在雕塑，他是17世纪西方雕塑第一人，说到西方雕塑，通常会把他之前的米开朗琪罗，之后的罗丹联在一起，用来象征从文艺复兴到19世纪西方雕塑最光辉的表现。

贝尔尼尼的父亲是样式主义雕塑家，他全心全意关怀着从小就显露出惊人天赋的儿子，教技艺之外，还帮贝尔尼尼寻找

图 13-7 阿尔泰米西娅·真蒂莱斯基：犹滴杀死何乐弗尼，约 1614～1620 年，画布油画，199 厘米×163 厘米，佛罗伦萨乌菲齐美术馆

图 13-8 贝尔尼尼：大卫，1623 年，云石，真人大小，罗马博盖塞美术馆



强有力的赞助人，如博盖塞家族和巴尔贝里尼家族的支持。年轻的贝尔尼尼为博盖塞家族的红衣主教希皮奥内·博盖塞创作了一批生动异常的雕塑，成为像当年米开朗琪罗那样震动罗马的新人。《大卫》（图 13-8）是其中一件颇能反映贝尔尼尼风格特点的作品。把它与米开朗琪罗的《大卫》比较一下，就会清楚地感到它的新颖之处。贝尔尼尼的大卫，没有米开朗琪罗大卫超大的身躯，没有站在高高的基座上，没有古典式沉稳的姿势，没有自在自为的效果，这个真人一般大小的大卫，正在迅速摆动着身体，拼尽全力把石头向对手投射出去，力求一击致命。站在这个置放在地面上的大卫面前，不像仰视神一般高高在上的米开朗琪罗的大卫，我们会立即直接感到他威严的目光，那致命的打击就像针对着我们，我们变成了他的对手哥利亚，正在亲历可怕的攻击。利用真实生动的形象，利用戏剧性的动态情境，把观者有力地拖进艺术世界，从感情深深打动他们，使他们从冷静的旁观者变为激动的参与者，这种巴罗克美的追求，在贝尔尼尼这件早期雕塑上，获得了不亚于那些巴罗克天顶画的动人体现。

二十多年后，贝尔尼尼为红衣主教费代里科·科尔纳罗营造其丧葬小礼拜堂时，早已是名满天下的大师，他把多年积累的经验和久经锤炼的技艺，全投在这个更典型的巴罗克创作上。科尔纳罗家族是威尼斯名门望族，出过多位红衣主教，这个为其家族成员建造的礼拜堂，位于罗马著名的胜利圣马利亚教堂内，它集建筑、雕塑、绘画于一体，共同渲染神奇的宗教氛围。贝尔尼尼把科尔纳罗小礼拜堂设计成剧场的样子。由彩色云石壁柱支起的突檐，使祭坛上方的大壁龛像个舞台，上面演出着圣特雷萨的奇迹剧，两侧的包厢，坐着观看戏剧的科尔纳罗家族成员。无论是演员还是观众，都非真人，而是栩栩如

生的雕像。整个美术综合体华丽壮观，处处精彩，但最美妙的，无疑要数演出的戏剧《心醉神迷的圣特雷萨》（彩图 34）。

阿维拉的特雷萨是西班牙人，加尔默罗会著名改革者，与罗耀拉等人一起成为深受天主教会赞扬的人物，1662 年被追封为圣徒。有关她的事迹，最为教徒津津乐道的，是她能见异象，体验过神奇之事。在 17 世纪，天主教会喜欢宣扬各种圣迹和奇异的现象，用来激发信众的宗教热情，特雷萨的体验便成了适合的艺术题材。在这座献给圣特雷萨的小礼拜堂内再现如下的情景，真是再合适不过的事。据特雷萨自述，天使有一次用烧红的金箭刺她的心脏，“太痛苦了，我大叫起来，与此同时，我也感到极度的甜蜜，我希望这种痛苦永远持续下去，这不是肉体的痛苦，而是精神的痛苦，但它也对身体有影响。这是上帝对灵魂最甜蜜的抚爱。”为了让人有亲历其境的感受，贝尔尼尼以超绝的石雕本领，把坚硬的云石变得如蜡般柔顺，栩栩如生地模拟着肉体、服装、羽翼、云朵的质感，力求使特雷萨和天使变成活生生的存在。拉扯着特雷萨衣襟，举箭刺向她的天使，一脸满足的神情；无力地倚在那里的特雷萨，目闭口张，沉醉在圣爱之中；从上天流泻下来的金光，让这个场面沐浴在神圣辉煌的氛围中。绘画、雕塑、建筑乃至戏剧的手段和因素，有声有色地渲染着特雷萨的神奇体验，使“欺骗眼睛”的追求再度获得感人至深的效果。

像米开朗琪罗一样，贝尔尼尼也在罗马的建筑上做出了贡献。身为圣彼得教堂的建筑师，他在众多大师名家参与过的这座教堂内外，分别留下了极具视觉震撼力的宏伟之作，即主祭坛处的青铜华盖和教堂前的弧形柱廊。青铜华盖（图 13-9），以四个象征《新约》与《旧约》结合的螺旋状大柱支撑起柱上楣，其上由托架承载着代表宇宙的金球和体现基督统治的十字架。闪光的深色调华盖整体高过 30 米，在教堂内成为令人难忘的存在，建筑与雕塑相互提携，才会有如此强烈的艺术效果。

贝尔尼尼晚年，耗费大量时间和心血，设计圣彼得教堂前的广场柱廊。左右两侧，近三百根饱满的圆柱，组成一个气势宏大、一体贯通、富于动感、聚拢并拥抱万众的弧形柱廊，与米开朗琪罗创造的圆顶相呼应，成为罗马极为壮观的一景（图 13-10）。

贝尔尼尼的同龄人博罗米尼（Francesco Borromini, 1599～1667 年），堪称意大利巴洛克建筑数一数二的大家，年轻时，他跟舅父马代尔诺工作，从此踏上了成就卓著的建筑家道路。1634 年，应圣三一修道院委托，博罗米尼首次独立承担



图 13-9 贝尔尼尼：青铜华盖，1624～1633 年，镀金青铜，高 30.5 米，罗马梵蒂冈圣彼得教堂





图 13-10 贝尔尼尼：圣彼得教堂广场柱廊，约 1656~1657 年，罗马梵蒂冈



图 13-11 博罗米尼：四泉圣卡罗教堂，1638~1667 年，罗马



图 13-12 博罗米尼：圣伊沃教堂圆顶，1642~1660 年，罗马

设计任务。他出手不凡，四泉圣卡罗教堂（图 13-11），成为最重要的巴洛克建筑之一，也是他的代表作之一。这座建筑物坐落在街角，空间有限，博罗米尼必须在原有旧建筑场地从事创造，但他克服种种困难，让这座小型天主教教堂焕发出美妙的光彩，在众多罗马的建筑物中保持着不容忽视的地位。适应场地，四泉圣卡罗教堂平面呈椭圆形，一角留给十字路口四处喷泉（其名称就源于此）中的一处喷泉。面向街道的立面，突出的柱上楣，起伏变化，区分出高度相当的上下两层。饱满的壁柱，贯通上下，与墙体凸面凹面相互配合，形成生动的明暗变化。整个立面，极尽变化之能事，有如贝尔尼尼的雕塑，展现出生气勃勃、精神昂扬的韵味。这种对动态效果和宏大气势的追求，也体现在博罗米尼另一处教堂圆顶的设计上，从圣伊沃教堂内仰望其圆顶内部，仿佛会被那不断上升的韵律节奏吸进天空，感受到令人眼花缭乱的壮丽景象（图 13-12）。

## 第二节 法国巴洛克时代美术

17 世纪的法国，在法国人心中占据着显赫位置，他们谈论这个世纪的法国，就像我们谈论汉唐一样。在这个时期，法国在社会生活的诸多领域取得了重大成就，跃居为欧洲有影响力的强国，在欧洲发挥着不容忽视的作用。法国的君主专制制度，到路易十三时代，获得长足发展，至路易十四时代，臻于完善境界。宣称“朕即国家”的路易十四，借助庞大的官僚系统，控制着整个法国。高居顶端的路易十四，宛如太阳，法国的一切都要围绕他运转，屈从他的意旨，文艺也不例外。赞颂“太阳王”伟业、宣扬法兰西荣光，就成为文艺要承担的使命。

法国当权者，推崇古典文艺，倡导效法希腊罗马经典及文艺复兴杰作，创作注重理性、强调规范、追求完美的文艺作



图 13-13 路易·勒南：农家，约 1640 年，画布油画，113 厘米×159 厘米，巴黎罗浮宫

品。在这种形势下，一批带有明显古典风范的大师和杰作相继涌现，成为法国人的骄傲。这个世纪的法国美术主流，显然有别于同属天主教阵营的意大利美术主流，与它的文学一样，追随着古典的趋势，因此提到这个世纪的法国美术，往往会加上一些限定，如称之为巴罗克式古典主义或古典式巴罗克美术。不过，正如一切概括的命名都无法精确涵盖复杂的实情，这些带有风格暗示的称谓也难免捉襟见肘之态，或许最好还是简单地称 17 世纪法国美术、17 世纪荷兰美术或 17 世纪意大利美术。

### 17 世纪上半叶法国画家

17 世纪上半叶，法国基本处在路易十三统治下，这时美术界的代表人物，主要是画家路易·勒南、乔治·德·拉图尔和尚佩涅。

路易·勒南（Louis Le Nain，约 1593～1648 年）是著名的画家三兄弟中成就最突出者。他与老大安托万·勒南，老三马蒂厄·勒南，虽然主要在巴黎从事创作活动，但依然保持着外省特色，不太投合当时宫廷，不过这并不妨碍他们进入刚成立的美术学院。路易·勒南喜欢描绘农民生活，这种爱好，显然跟北方文艺复兴绘画，尤其是勃鲁盖尔的绘画有密切的联系，但他笔下的农民和农民生活，没有前者常有的幽默气息，艺术语言上带着法国人特有的清醒和节制的品质。在《农家》（图 13-13）这样的作品中，能够清楚地看到路易·勒南这类绘画的特色。一家人聚在简陋的餐桌四周，侧面照射的光线突出了人物的体积和重量，让他们显得很实在。或坐或站，他们的基本形态是直线性的，配合着他们静止的姿势和沉思的神态，



图 13-14 尚佩涅：红衣主教黎塞留，约 1635~1640 年，画布油画，221 厘米×154 厘米，巴黎罗浮宫

使画面具有了古典式的庄严。泥土般的色调，切合着作品的情调，真切反映了法国农民的基本状况。他们整体上显得压抑的姿势和表情，正是经历“三十年战争”磨难的农民的写照，正是长期辛劳和贫困的烙印。

不同于路易·勒南，乔治·德·拉图尔（Georges de La Tour, 1593~1652 年）一直生活工作在故乡洛林。他的画风，不论直接间接，显然受到卡拉瓦乔的影响，可喜的是，借鉴卡拉瓦乔的艺术，毫不妨碍他的绘画具有相当鲜明的个人特色。乔治·德·拉图尔的创作体裁主要为宗教画和风俗画，但在他笔下，两者往往糅合在一起，很难明确区分。烛光是乔治·德拉图尔特别喜欢用来创造独特绘画效果，构成别致情境的有力手段。烛光使他的作品具有极为单纯简洁的形态，并让其中溢散出一股温暖宁和的神圣气息。《新生儿》（彩图 35）就是充分体现乔治·德·拉图尔这种艺术特色的绘画精品。画面无比简单，人物全在前景，烛光映照下，形体块面分明，神态清清楚楚。温暖纯净的烛光，在一派深沉的昏暗中，营造出格外神圣幸福的感觉。虽然题目和场面像风俗画，但恰恰是流泻在画面中的难于言传却明显感到的精神气氛，让人确信这就是圣母抱子图。经过数百年的沉寂，到了 20 世纪，乔治·德·拉图尔这位辞世便遭遗忘的画家，以其高度概括的艺术风格，重获美术界推重，命运与弗美尔相似。

在路易·勒南和乔治·德·拉图尔活跃的时期，一位来自佛兰德的画家深受王室和权贵赏识，在宗教画和肖像画领域取得了不俗成绩，此人就是尚佩涅（Philippe de Champaigne, 1602~1674 年）。尚佩涅定居巴黎成为法国公民后，为路易十三的首相、权倾朝野的红衣主教黎塞留创作了一幅全身像（图 13-14）。在展示这位大人物的形象时，尚佩涅选择了较低的视点，着力突出黎塞留高大挺拔的身躯，渲染他的身份和威仪。庄严的厅堂一角，在厚重的帷幔衬托下，黎塞留身着下垂的宽大长袍，自在轻松地站立在那里，形成类似金字塔的稳定格局，这样的构图处理，体现着标准的“伟人全身像”模式。精准的脸部刻画，再加温暖的红色调，更增添了这幅全身像的吸引力。黎塞留想必很欣赏尚佩涅给他画的肖像，不然他不会让这位画家多次为自己画像。

### 普桑与克洛德·洛兰

17 世纪法国美术中古典主义的倾向，在普桑与克洛德·洛兰身上体现得最鲜明。

普桑（Nicolas Poussin, 1594~1665 年）是这个世纪最伟



大的法国画家。生在诺曼底的普桑，跟许多法国画家不同，虽然在巴黎呆过，也为王室服务过，但他并没以巴黎为创作基地，一生大部分时间都在意大利度过。他喜爱这个国家，意大利丰富的古典美术遗产，在他成长和发展的过程中，起着显著作用。普桑推崇古代希腊罗马的文化和美术，服膺拉斐尔等意大利绘画大师，以此为楷模，孜孜不倦地追求心目中最完美的境界。为了达到古典的境界，学者型的普桑格外重视理性思考，强调素描和构图在创作中的作用，甚至借助精心摆布的蜡像来推敲作品整体的结构，以求获得严谨、明确、和谐的效果。

像那些古典风范的画家一样，普桑喜欢从希腊罗马神话、基督教故事、古代历史、古典文学中选择“有意义”的题材来表现。“阿卡迪亚的牧人”就是他喜欢的一个题材，在完成了带有提香影响的同名绘画二十来年后，普桑重又创作了一幅《阿卡迪亚的牧人》（图 13-15）。在古罗马大诗人维吉尔笔下，阿卡迪亚是世外桃源，以此为背景，普桑展开了他的思考。一些年轻的牧人，聚在墓石边，凝视着镌刻在上面的铭文“我也在阿卡迪亚”，思索着它的含义。一般看法是，这个“我”即指死亡，换句话说，哪怕在世外桃源，死亡依然无法避免，它的身影就游荡在这些年轻健康的牧人旁边，难怪他们会露出惊讶不安的神情。

配合着严肃的生死主题，普桑放弃了以往更活跃的构图，利用稳定的水平线和垂直线来经营画中的情景，四个有如雕像般的静态人物被组合在一个方形内，奠定了整幅画庄严肃穆的基调。三个牧人的手势和神情，相互呼应，展示着对铭文的不同感受。一侧的女神般庄重的形象，把手放在询问的牧人肩头，她或许就是死亡的精灵，提醒凡人理解自然的规律，平静地面对死亡。蓝天、白云、婆娑的树影，起伏的远山，以牧歌般的动人景色，有力地烘托着作品严肃的主题。整个画面，严谨而又不乏自然，庄重而又不乏生动，理性而又不乏诗情，集中体现了普桑艺术的优点，避免了他有时难免的冷漠枯索。

在画艺精纯之际，普桑也把精力放在风景画创作上。像他喜欢的卡拉齐一样，普桑画风景画时，并不关注纯粹的自然，他把风景纳入神话、宗教、历史的框架，创造一个理想的景观。《安葬福西翁》（图 13-16），就是以埋葬蒙冤屈死的古希腊将领兼政治家福西翁为由头创作的风景画。前景处，两个健壮的男子，抬着被白布蒙住的福西翁遗体，一步步向远方走去，因为禁止将他葬在雅典。整个风景默默地见证着这个情景。水平的地面和道路上，是直立的人物、树木、建筑，两者形成错



图 13-15 普桑：阿卡迪亚的牧人，约 1655 年，画布油画，81 厘米 × 121 厘米，巴黎罗浮宫



图 13-16 普桑：安葬福西翁，1648 年，画布油画，114 厘米 × 177 厘米，巴黎罗浮宫

落有致、层次分明、结构严谨的景象。在这里，普桑极尽推敲之能事，力求构图、造型、光影诸方面达到完美境地，让风景获得庄严、凝重、永恒的气势和意味，与福西翁的故事水乳交融，实现画境与心境的统一。

普桑尽管是在国外为有教养的人士创作，但他的绘画实践和观念，受到法国官方美术学院当权者的推崇，成为标准和楷模，继而也引发反对者的攻击和排斥。在褒贬中，普桑的艺术影响着法国美术的发展，直至 19 世纪后期，他对纪念性的追求，他对画面结构的探索，还影响着塞尚这样的现代绘画先驱者。

与普桑并列的克洛德·洛兰（Claude Lorraine，1600～1682 年），生在法国洛林地区，他的名称意思就是洛林人克洛德，但这里还是照旧叫他洛兰。风景画只是普桑创作中的一部分，却是洛兰创作的主体，他把全部心血投在理想风景画创作上，并取得光辉的成就，往往一提到理想风景画，首先会想到他的作品。所谓的理想风景画，通常要借用“大题材”的外壳，以神话、宗教、历史、文学的经典内容为题，构造起具有古典风范、融理想与现实为一体的美景胜境，哪怕不标明或不借用上述外壳，依然要保持理想化的古典风范。理想风景画始于文艺复兴时期威尼斯画家作品中描绘的景致，继而在 17 世纪卡拉齐等博洛尼亚画家笔下得到确立，但要说到使之发扬光大，成为深受欢迎、具有浓厚诗性和美感的独立风景画品种，不得不主要归功普桑和洛兰。理想风景画与以当时荷兰风景画为代表的写实性风景画相对而立，成为西方风景画两大潮流之一，分别影响着后代的风景画家。

与普桑一样生活在意大利的洛兰，日起日落，经常漫步在户外环境中，深受意大利美丽的自然风光和雄伟的历史古迹感染，触发种种诗思和灵感。洛兰把日常的积累运用在创作上，描绘了一批诗意盎然的壮丽风景画。《乌利西斯把克律塞伊斯



图 13-17 荷兰：乌利西斯把克律塞伊斯送还其父，1644 年，画布油画，119 厘米×150 厘米，巴黎罗浮宫

《送还其父》（图 13-17），就是他的典型之作。据希腊罗马神话所述，克律塞伊斯是阿波罗祭司克律塞斯的女儿，特洛依战争期间，被希腊人俘获为奴，克律塞斯请求对方归还其女，遭拒绝后，阿波罗降灾希腊人，终于迫使希腊人把克律塞伊斯送还其父。这个故事不过是描绘岸边美景的引子，在均衡对称、层次清晰的画面上，洛兰利用偏爱的逆光，让整个风景，沉浸在一派温暖的金黄色调中。在此基础上，洛兰满怀感情精心描绘着岸边的人群，坚实的建筑、柔和的树冠、透明的海水、发光的天际。微妙的光影和细致的对比，生动地传达出海天相连的壮美景致。这个空间感强烈、自然氛围生动的绘画世界，是诗意的感受、冷静的观察、理性的经营、高超的技艺和谐配合的产物。

洛兰的理想风景画，深刻影响着后人的趣味。18 世纪不少人把他笔下的世界当成梦想的仙境，那些到欧洲大陆做“大游学之旅”的人士，到处寻找这样的美景，浪漫主义风景画家透纳的理想，竟然也是洛兰这种古典风范的绘画。

#### 路易十四治下美术

美术学院，这种在近现代西方美术发展中起着重大影响的机构，真正的确立，是在 17 世纪的法国。从 1648 年法国皇家绘画雕塑院创立起，由官方控制的美术学院就在法国美术界发挥着日益强大的作用，到路易十四掌权时，美术学院的影响力臻于顶峰，全面左右着法国美术的表现。路易十四宠信的勒布伦（Charles Lebrun，1619～1690 年），并非一流画家，但是当时美术界的关键人物。1663 年，勒布伦成为皇家美术学院





图 13-18 里戈：路易十四，1701年，画布油画，279 厘米×240 厘米，巴黎罗浮宫



图 13-19 普杰：克罗托纳的米罗，1672~1683 年，云石，高 270 厘米，巴黎罗浮宫

的领导者 and 皇家戈布兰织造厂的管理人，他大力推行路易十四及其重臣柯尔培尔的文艺政策，在影响社会趣味，倡导古典主义、组织美术创作活动等方面，均发挥着作用。在美术学院普桑派与鲁本斯之争中，勒布伦支持前者。他服膺普桑，推崇古典美术和拉斐尔，由此形成的一些学院规范，往往被当作金科玉律，在后来的美术学院中延续下去。勒布伦的创作，大多带有追求表面效果的特点，经不起仔细玩味，巨幅的历史画，还有肖像画，似乎没必要详述。与人合作的凡尔赛宫镜厅的装饰，或许还有相当魅力（见后）。

路易十四喜欢能显示其至尊地位的豪华壮观的事物，这种趣味自然会影响那个时代的法国美术家，里戈（Hyacinthe Rigaud, 1659~1743 年）就是这样的一位美术家。在路易十四统治后期，从外省来到巴黎的里戈，成为颇受王室和贵族欢迎的肖像画家。定件频仍，里戈每年得交付数十幅富丽堂皇的肖像。从他作坊中送出的肖像，不全是由里戈亲手完成的，价钱多少，也会影响到肖像的质量。类似情况，也发生在比他更伟大也更受欢迎的鲁本斯身上。但为太阳王画像，里戈自然不敢怠慢，一定会使出浑身解数，尽力讨好这位尊贵的国王。

40 岁刚过，精力充沛、画艺纯熟的里戈为 63 岁的路易十四画了一幅具有巴洛克倾向的豪华全身像（图 13-18），那气派要胜过尚佩涅笔下的黎塞留全身像。在如华盖一般展开的红色帷幔前，身着国王盛装的路易十四，腰悬佩剑，手持权杖，傲立在宫中，目光逼视前方，一副“朕即国家”的样子。里戈不单精心刻画路易十四的形貌，还细致描绘庄严的环境和华贵的服饰，使一切都有一种可触摸的实在感。红、蓝、白、金等色彩，共同渲染出富丽堂皇的氛围，配合了这种帝王肖像的内在要求。这幅全身像原来是打算送给西班牙王室的，没想到路易十四本人非常欣赏它，最后只好用摹本应付西班牙人，将原作留在凡尔赛宫。

活跃在 17 世纪下半叶的法国雕塑家中，曾在意大利巴罗克画家科尔托纳门下工作的普杰（Pierre Puget, 1620~1694 年），敬佩米开朗琪罗和贝尔尼尼的艺术，希望能创造气势昂扬的雕塑，这种追求，明显地体现在《克罗托纳的米罗》（图 13-19）上，克罗托纳出生的米罗，是古希腊声名显赫的运动员，在奥林匹克运动会多次获角力冠军。据说，老年的米罗，用手劈开大树时，被裂开的树干夹住了手，难于脱身，最终被野兽活活吃掉。普杰以强烈扭曲的动态构图，把拼命挣扎的米罗与凶狠撕咬的雄狮组合成一个惊心动魄的瞬间场景，雕琢精准的每一细节，无不在揭示悲剧的真实存在和米罗悲惨的结



局。普杰在利用他的一切手段，全力强调这个可怕的情景，丝毫不想让古典的节制来弱化吓人的效果，舒缓观者的紧张。这种尽力想震撼人、抓住人的作风，证明普杰是一位接近贝尔尼尼的巴洛克雕塑家。

比普杰年轻的吉拉尔东（François Girardon, 1628~1715年），同普杰兴趣有别，热衷追求优美高雅的古典风格，成为路易十四时代颇受重视的雕塑名家。吉拉尔东最具代表性的作品，是为装饰凡尔赛宫创作的《受宁芙服侍的阿波罗》（图13-20）。吉拉尔东花费数年时间，反复推敲阿波罗与宁芙的形象。崇拜古典美术的吉尔拉东，在塑造他们的样子时，明显借鉴了古希腊雕塑，阿波罗的头，与《观景楼的阿波罗》十分相似，那一个个宁芙，全都有着直勾勾的希腊式鼻子和匀称的形体。坐在中央的阿波罗，姿势优美，由对称地围绕在身边的宁芙们服侍着，形成理想化的均衡和谐的场面。那个时代，由于路易十四被称为太阳王，阿波罗的形象变得格外流行，美术家反复表现这个太阳之神，意图让人产生联想。这个被一群可爱少女服侍的、像帝王一般悠然自得的阿波罗，自然而然会令人想起在凡尔赛宫被贵妇人包围的路易十四。

图 13-20 吉拉尔东：受宁芙服侍的阿波罗，约 1666~1672 年，云石，真人大小，法国凡尔赛宫

图 13-21 勒沃、阿杜安-芒萨尔、勒诺特：凡尔赛宫，1668~1685 年，法国凡尔赛

### 凡尔赛宫及其他建筑

路易十四好大喜功，为显示自身伟大，张扬法国光荣，他开展了一项影响巨大的艺术工程，这就是建造西方最庞大最辉煌的宫殿建筑群。1667年，路易十四决定放弃巴黎罗浮宫，把宫廷迁往原为其父猎庄的凡尔赛。路易十四举全国之力，历时数十载，在旧基础上，对猎庄进行彻底改造，建成了令欧洲各国君主仰慕的凡尔赛宫，同时也实现了控制贵族的意图。

为实现这一宏图壮举，征召了法国众多建筑师、园艺设计师、画家、雕塑家及各路能工巧匠。勒沃（Louis Le Vau，



图 13-22 阿杜安-芒萨尔：荣军院教堂，1680~1681 年，巴黎

1612~1670 年）与其继任者阿杜安-芒萨尔（Jules Hardouin-Mansart, 1646~1708 年）承担建筑设计，勒诺特（André Le Nôtre, 1613~1670 年）负责花园营造。勒布伦、吉拉尔东等一大批人也参与了这一浩大工程。

凡尔赛宫由宫殿、花园、放射状大道等组成，整体布局严谨、均衡、单纯、明快，透露出讲究理性、注重数学但不排斥感性的审美情趣，种种几何形组成秩序井然而又错落有致的景观。举目望去，凡尔赛宫气势宏伟、辉煌壮丽，充分展示了巴罗克古典主义建筑之美（图 13-21）。

步入凡尔赛宫的长方形镜厅（彩图 36），目睹拱顶彩绘、枝形吊灯，看到从一排巨大明窗射进来的阳光，以及对面的一排大壁镜，立刻觉得华光四溢。遥想当年路易十四在此威风八面的样子，不禁会赞叹建筑师构想的精巧。在凡尔赛宫，处处有光、处处有太阳神阿波罗，用来象征伟大的太阳王。

镜厅是阿杜安-芒萨尔和勒布伦合作的产物。凡尔赛宫主要设计者勒沃，接受任务没两年就去世了，接替他的阿杜安-芒萨尔，是法国路易十四时代最重要的建筑师。他不单设计了凡尔赛宫许多建筑，也在巴黎设计了荣军院教堂（图 13-22）。在有如基石般的两层水平状建筑之上，矗立起巨大的鼓形座和架在座上的饱满圆顶，它壮观的轮廓，在天空映衬下，形成庄严崇高的气势。简洁的立面上，一层层挺立的单纯圆柱，加强着聚拢感，把视线引向堂皇的圆顶。整个建筑和谐稳重，呈现出鲜明的古典品格。

### 第三节 委拉士开兹与西班牙巴罗克绘画

16 世纪末叶，繁荣一时的西班牙衰落下来，进入 17 世纪，西班牙的政治经济形势更难同盛时相比，呈现出日暮西山之状，但在文艺领域，情况截然相反，是一派灿烂辉煌景象。塞万提斯小说中那位削瘦的骑士及其仆人从这时起游遍了世界各地，罗卜·德·维加和卡尔德隆的戏剧引来了喝彩，画坛上，挺立起一批西班牙美术史上熠熠生辉的人物。

那不勒斯当时是西班牙属地，17 世纪第一位西班牙名画家里韦拉（Jusepe de Ribera, 1591~1652 年），就生活工作在这个城市，在意大利土地上，受到意大利美术影响很自然，里韦拉就深受卡拉瓦乔的启示，把强烈的明暗对比法纳入自己笔法谨严、色彩明快、感情真挚的绘画，形成个人的风格。这个被当地人称为“小西班牙人”的画家，以其卓越的创作，成为当时那不勒斯画坛的大人物。





在天主教控制下的意大利和西班牙，创作宗教画是许多画家的重要任务，里韦拉也是如此。描绘圣徒殉难，激发百姓的宗教感情，在17世纪天主教地区颇为流行。他最富盛名的宗教画《圣巴多罗买的殉难》（图13-23），着力刻画了巴多罗买殉难之际的情景。巴多罗买，公元1世纪人，基督12门徒之一。据说，他在不少地方传教，最后在亚美尼亚被异教徒活活剥皮致死。画面上，这位圣徒正被剥掉衣服捆绑起来，以富于动感的对角线安排的巴多罗买的裸体，在着衣人物深暗和鲜红的色彩衬托下，显得格外醒目。他的挣扎已经无力，他的神情透露恐惧，双眼凝望着苍天，但他已盼不来奇迹，只有接受基督那样的命运。巴多罗买的形象，塑造得相当真实，就像卡拉瓦乔笔下的人物，没有古典式的理想色彩。动态的构图和有利的明暗对比，突出着戏剧性的效果。这幅画的感染力，被拜伦写入了《唐璜》：“小西班牙人的画笔，蘸上所有圣徒的血。”

读过这个时代西班牙小说的人，不难发现西班牙人喜欢表现下层人的生活，里韦拉的《跛足少年》（图13-24）就是这类的作品。在野外，在明朗的阳光下，一个残疾男孩站在我们面前，肩扛拐杖，手持一张纸片，上面写着“看在上帝的份上，救济我吧！”，从他的笑脸上，看不到卑恭乞怜的神情，而是一股乐天的气息。里韦拉在捕捉他生动的形象时，有意选择顶天立地的构图，以这种往往用在大人物身上的样式来显示这个小人物，其态度不言自明。

与里韦拉相比，苏巴朗（Francisco de Zurbarán, 1598～1664年）的风格是宁静沉稳的。苏巴朗生活在西班牙文艺重镇塞维利亚，主要从事宗教画创作。西班牙在天主教世界中，是个宗教精神极为强烈的国度，罗耀拉、特雷萨这样的圣徒就诞生在这块土地上。苏巴朗也是一位宗教感情深厚的人，不单

图13-23 里韦拉：圣巴多罗买的殉教，1630年，画布油画，234厘米×234厘米，马德里普拉多博物馆

图13-24 里韦拉：跛足少年，1642年，画布油画，164厘米×92厘米，巴黎罗浮宫

图13-25 苏巴朗：圣塞拉皮翁，1628年，画布油画，121厘米×104厘米，美国哈特福德沃兹沃思学会



图 13-26 苏巴朗：静物，约 1633 年，画布油画，46 厘米×84 厘米，马德里普拉多博物馆

图 13-27 委拉士开兹：煎鸡蛋的老妇人，1618 年，画布油画，99 厘米×117 厘米，爱丁堡苏格兰国立美术馆

他的宗教画透露着庄严的宗教气息，就连他的静物画也散发着宗教的意味。圣徒、圣徒的死亡与殉难、修士的生活，都是苏巴朗经常描绘的。《圣塞拉皮翁》（图 13-25）表现了 13 世纪西班牙梅塞德会修士塞拉皮翁，为营救基督教徒俘虏，牺牲自己的情景。在塑造这位圣徒殉难场面时，苏巴朗的处理方式，与里韦拉的手法，形成鲜明对比，一沉静、一激动，两者各有各的感人之处。苏巴朗排除掉一切次要的人物和场景，用沉暗的背景突出素袍的圣徒，方正的轮廓和下垂的衣纹，加强着凝重的效果。塞拉皮翁，默默承受着自我选择的命运，他的安静，比巴多罗买的痛苦，更有力地表现出牺牲的悲壮，实现着净化信徒心灵的作用。

于宁静中散发庄严神圣的气息，体现在苏巴朗不少宗教画中的这一特点，也融入了他创作的《静物》（图 13-26）。单纯的构图、美妙的色块、明暗的对比、饱满的物体，共同营造一个洋溢着深邃精神性的图景，远远超越了那些纯粹再现外观美的静物画，称得是罕见的静物佳作，应当令当时大部分荷兰静物画名家汗颜。

塞维利亚是诞生画家的地方，西班牙 17 世最伟大的画家委拉士开兹（Diego Rodriguez de Silva y Velázquez, 1599～1660 年），也是在这里降生并开始其艺术生涯的。委拉士开兹师从塞维利亚艺术坛名家帕切科并成为他的女婿。从委拉士开兹早期画的那些“厨房画”来看，他的画艺胜过学养深厚的老师，帕切科说“我不觉老师不如弟子有什么丢脸”，显然证明了委拉士开兹艺术的强大魅力。这种魅力在他为国王腓力四世画像时，也被后者感到，从此 24 岁的委拉士开兹就进入宫廷，以腓力四世宫廷画家的身份，度过成就辉煌的一生。

委拉士开兹的《煎鸡蛋的老妇》（图 13-27）是一幅典型的厨房画。尽管人物之间动作略显生硬，但从立体感强烈的人物和质感真实的厨房用品来看，不到 20 岁的年轻画家，无疑是继承了卡拉瓦乔那种写实性画风的大有前途的艺术家。



据说，比委拉士开兹年轻6岁的腓力四世，在初次让委拉士开兹给他画像后，凭着青春的热情，讲出只让这位画家描绘自己的形象。服务王室期间，委拉士开兹多次为腓力四世画各类肖像。《西班牙国王腓力四世》（图13-28），是画家跟随腓力四世出征期间描绘的。腓力四世身着戎装，手持权杖，腰悬佩剑，侧立在那里，扭头注视着我们，一切都显得真实自然，没有特意摆布的痕迹，活脱地再现作为个人的国王。笔触轻松地点染出华丽衣装的质地和刺绣的花纹，红、金、银、棕、白、黑等色彩共同构成了美妙和谐的温暖色调。跟《煎鸡蛋的老妇》相比，委拉士开兹运笔更加自如，形色浑然一体，生动地让人物浮现在画布上，他真正成为技艺精湛的油画家了。

再过五六年，委拉士开兹二度赴意大利，替腓力四世采购美术品。呆在罗马期间，委拉士开兹画了两幅极为精彩的肖像画，分别再现了两个世界的人。一幅是仆人胡安的肖像，另一幅是教皇的肖像。画前者，有为后者练练笔的意图，而后者也比前者更完美更著名。《英诺森十世》（图13-29）采用了颇为常见的大半身肖像画样式，拉斐尔为教皇利奥十世画像时就采用过相似的处理，但从人物姿势上看，英诺森十世的样子更像格列柯笔下的红衣主教格瓦拉，只不过两人的朝向相反。坐在宝座上的英诺森十世，两手自然地搭在扶手上，整个动作显得十分稳重，这是由于暗合了金字塔形。委拉士开兹把奔放自如的色彩笔触，准确地摆放在恰当的位置，塑造出真切生动的形

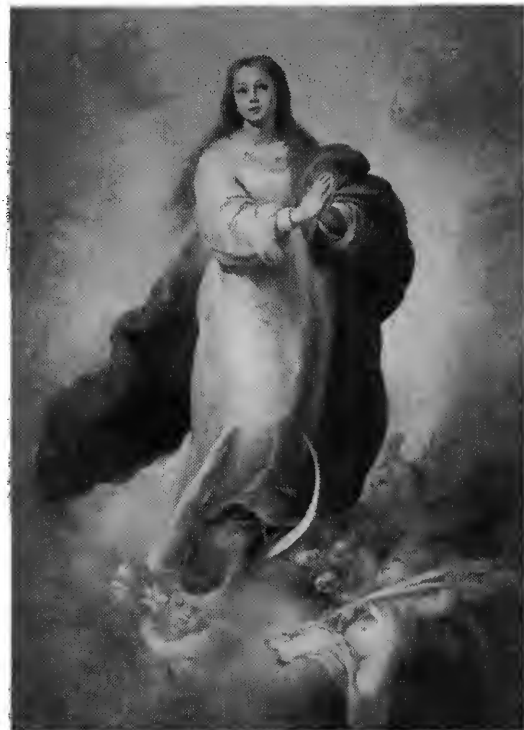
图13-28 委拉士开兹：西班牙国王腓力四世，1644年，画布油画，纽约弗里克收藏

图13-29 委拉士开兹：英诺森十世，1650年，画布油画，140厘米×115厘米，罗马多里亚·潘菲利美术馆



图 13-30 委拉士开兹：宫娥，1656年，画布油画，320 厘米×270 厘米，马德里普拉多博物馆

图 13-31 牟利罗：清静受孕，约1655~1660年，画布油画，206 厘米×144 厘米，马德里普拉多博物馆



象。描绘教皇面孔时，暗部涂的色彩很薄，画布的纹理清晰可见，亮部色彩堆得较厚，动人地再现了面孔的起伏变化和细腻的神情。面对这样不夸张不美化的写实性肖像画，英诺森十四发出了“太像了”的感叹。如果建立一座世界最佳肖像画画廊，其中肯定会有《英诺森十世》的位置。

委拉士开兹晚年为西班牙王室创作的《宫娥》（图 13-30），显示出更大的创造性。站在大画布前，画家正执笔观察，墙上的镜子，反映出国王和王后的形象，或许他们是来画室参观，但从姿势上看，他们更像当模特儿，让委拉士开兹画像。小公主玛格丽特也许是找父母来的，也许是偶然闯入的，她站在画面中央，两名宫女服侍她。画的标题就源自这两位可爱的少女。狗、侏儒、侍从、官员，出现在不同的地方，加强着画面的生动感和空间感。整个场面，仿佛是用照相机偷拍下来的生活瞬间，没有古典绘画刻意追求的理想化姿态，观众就像站在画外的腓力四世夫妇，注视着眼前真实的宫中景象。如此惊人的生动画面，离不开委拉士开兹炉火纯青的油画技艺。他用近乎直接彩绘的方式，以潇洒的笔触，似不经意地把丰富的色彩涂抹在画布上。宛如受到神灵召唤，一个个活生生的人物浮现在真实的环境中，令人叹为观止。委拉士开兹改变了用明暗过度来造型的做法，让色彩与形紧密结合，构成美妙的油画世界，这方面与他比肩的西方画家寥寥可数。他那些具有独立审美价值的粗放色彩笔触，无不精确地塑造出真实的形，看缩小的印刷品，会觉得如照片一样细腻工整。注视画中委拉士开兹的样子，不难想象他对自己画艺的信心，马奈推崇他，显然理由充足。为国王效劳一生的委拉士开兹，1659 年受封骑士，他胸前的圣地亚哥勋章标志，肯定是后加上去的，看来，成为贵族，是委拉士开兹引以为荣之事。

委拉士开兹、里韦拉、苏巴朗都生在16世纪末期，另一位画家牟利罗（Bartolomé Esteban Murillo，约1617/1618~1682年）则生在17世纪初期，属后起的一代。牟利罗也是塞维利亚人，不到30岁就取代苏巴朗，成为当地最著名的画家。1660年，塞维利亚美术学院成立，他任首位院长。牟利罗画风轻巧，擅长描绘圣母和儿童，主要从事宗教画和风俗画创作。

《清静受孕》（图13-31）描绘了童真女马利亚因圣灵无玷受孕心存感恩的情景。牟利罗多次表现同一题材，此作为其中精品，较好地扬其所长，避其所短。在温暖的金色光流中，马利亚站在云端，双手合十，深情祈祷，显得又美丽又纯真。围绕着她，是或清晰或朦胧的一群小天使，他们就像可爱的孩子。整个画面，人物形象甜美，色调柔和，氛围恬淡。这样的处理，深深打动了当时和此后的观众，牟利罗成为“塞维利亚的拉斐尔”。当然，牟利罗绘画的格调和技艺，难脱甜俗和浅薄，无法同拉斐尔相提并论，但这种评价，恰好透露时代的趣味和风尚的变幻。

#### 第四节 鲁本斯与佛兰德巴洛克绘画

尼德兰人反抗西班牙统治的斗争，造成了一种分治的局面。北方地区获得独立，建起了欧洲最早的资产阶级共和国，走上繁荣发展之路。南方地区，并没彻底摆脱西班牙控制，与之达成妥协后，成为佛兰德，大体上就是今日的比利时。仍然受到西班牙和天主教势力影响的佛兰德，其绘画带有强烈的巴洛克特征。比起欧洲其他地区，佛兰德美术的地位，主要是靠一位大人物撑起来的，这位大人物就是鲁本斯。在佛兰德，见不到群星争耀、各领风骚的局面，鲁本斯至尊的王者形象，遮住了其他画家的身影，无人能与他平起平坐。

如果要选一位画家来代表巴洛克美术，那么不管喜欢与否，多数史家会投他的票，巴洛克美术的基本特征，在他的绘画中表露得最为鲜明也最为精彩。鲁本斯（Peter Paul Rubens，1577~1640年），生在德国，父亲当初因逃避宗教迫害才离开了安特卫普，父亲故去后，其母携家人返回安特卫普。当时安特卫普是佛兰德首府，艺术活动相当活跃，鲁本斯小小的年纪，就沉浸在艺术的氛围里，21岁就成为当地画家行会成员，真正进入专业画家生涯。在最易吸收新事物的时刻，他去了意大利，七八年光阴，让他充分领略到意大利美术的魅力。从古罗马和文艺复兴到当代的众多名家名作，都是他研究的对象，博采众长，成就了鲁本斯富丽堂皇、活力四射、技艺卓绝的绘画。1608年，

图 13-32 鲁本斯：立十字架，1609～1610 年，画布油画，462 厘米×339 厘米，比利时安特卫普圣母大教堂



再度返回安特卫普，鲁本斯很快成为佛兰德最受欢迎的画家。在本土，在国外，拥有众多追捧者，其中不乏君王贵族，说他终生如日中天，并不为过。死后，他也广受推崇，画史上的鲁本斯派和德拉克罗瓦的态度，就是有力的证明。

鲁本斯一生，创作了大量各种题材的绘画。跟那些喜欢大型壁画的意大利人不同，鲁本斯主要从事架上绘画创作。但在相对较小的画面上，他获得了极为生动的戏剧性效果，撼人的力量并不逊于宏伟的天顶画。

处在天主教世界，为教堂画宗教画，是画家不可避免的任务。从国外回归后，鲁本斯应邀为安特卫普的一所教堂创作了三联画。这件用于主祭坛上的三联油画（图 13-32），实际像一幅单一的绘画。左右两联，从场面上延续着中央主联的情景，而不是如常见的三联画模式，从属的两联，只从精神上跟中央主联一致，情景则有所不同。这件作品表现了基督生命的关键的一刻：他被钉上了十字架，迫害者正在竖起这个十字架，不久他就会牺牲在十字架上。钉着基督的高大十字架，沿对角线安排，与以往见过的基督受难图的垂直构图方式相比，显得既新颖又生动。奋力搬着十字架的人群，肌肉强健，面目狰狞，肤色黝黑，于对比中突出了基督受折磨的躯体和祈望的神情。鲁本斯高超的技艺，从这些追随米开朗琪罗的雄壮裸体上，从浑然一体的人物和场景的组合上，从生动的色彩和真实的质感上，从激动的戏剧性效果上，无所遮拦地透露出来。

古代神话故事，同样吸引着鲁本斯和他的赞助人。鲁本斯像他佩服的威尼斯画家一样，留下了不少动人的神话题材绘画，其中最令人难忘的是《抢夺琉喀普斯的女儿》（彩图 37）。这幅画再现了一个希腊神话中并不罕见的暴行（也许鲁本斯和

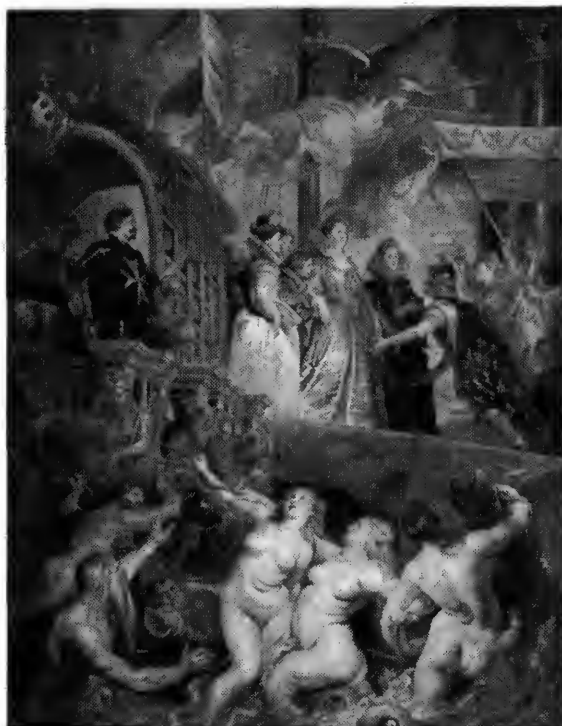


一些人会把它看作壮举),主神宙斯诱引勒达,生下卡斯托耳和波吕丢刻斯,两人似乎承袭了宙斯的本性,强行劫走了麦塞纳王琉喀普斯的女儿福柏和希莱拉。绘画成功与否,构图至关重要,鲁本斯在这方面极具功力。描绘这个戏剧性场面时,他有意压低视平线,使人和马组成的狂暴情景具有强烈的升腾感,那展现在大地和天空中的巨大形象,绝非平凡的现实人物,而是史诗般神话世界里的英雄美人。鲁本斯,作为典范的巴洛克画家,高度关注绘画的整体气势,他不像纯正的古典风格画家那样交待清楚每个人物的轮廓,而是像编织图案那样穿插组合人物和马匹,共同构成色彩冷暖交错、明暗变化丰富的巨大团块,它有如不断转动的轮盘,说不定何时就会飞出画面。这种令人眼花缭乱的处理,绝妙地营造出抢劫少女的狂暴气氛。正是这样的手法,令德拉克罗瓦印象深刻。色彩是鲁本斯极为看重的绘画语言,他深深懂得美妙的色彩对比组合具有何等诱人的魅力,女性肉体明亮的淡玫瑰色块,在男性黝黑的皮肤、闪光的铠甲、棕灰的马匹、鲜红和橘黄的绸缎映衬下,焕发着极其夺目的光彩。鲁本斯满怀喜悦的心情,为眼睛提供了盛宴。在这里,鲁本斯回避了故事中悲剧的一面,着力展示生命的活力,哪怕它与野蛮相连。

鲁本斯融佛兰德传统与意大利品格于一体的气势昂扬的华美画风,为他赢得了巨大声誉,各国君主纷纷请他做画。1621年,鲁本斯从法国获得了一项庞大的任务,为亨利四世遗孀、法国王太后玛丽·德·美第奇创作表现她一生事迹的组画,用来装饰新建成的卢森堡宫。这套组画题为《玛丽·德·美第奇的生平》,共有21幅大油画。在创作这组绘画时,鲁本斯可谓极尽阿谀奉承之能事,发挥丰富的想象力和多年积累的绘画技艺,融神话与现实为一体,营造出史诗般的绘画世界。《玛丽·德·美第奇登陆马赛》(图13-33),经常出现在画集里,成为展示这组绘画风貌的样品。华丽的大船上,站立着从意大利来到马赛港的玛丽·德·美第奇,她高傲地接受法王使者的致敬。为了迎接这位新王后,空中飞来了“名望”,他用力吹响号角;海神及一群海中仙女,始终护卫着整个航程,他们正在为平安抵达欢腾雀跃。借助动态的构图、活跃的人物、温暖的色调、精湛的笔法,鲁本斯实现了赞颂玛丽·德·美第奇的目的。鲁本斯像意大利一样喜欢描绘人体、尤其是女人体,但他笔下的女人体,全是健康丰腴的,缺少意大利式的优美匀称,那韵味显然属于佛兰德绘画,这群壮硕的海中仙女,就是有说服力的例证。同样的佛兰德趣味,也体现在兴致勃勃地描绘不同物体的质感上,如玛丽·德·美第奇绸缎服装柔和的光泽、

图 13-33 鲁本斯：玛丽·德·美第奇  
登陆马赛，1621~1625 年，画布油画  
394 厘米×295 厘米，巴黎罗浮宫

图 13-34 凡·戴克：查理一世猎装  
像，约 1635 年，画布油画，275 厘  
米×214 厘米，巴黎罗浮宫



护卫铠甲坚硬的质地等。

鲁本斯活力四射、热情洋溢、气势磅礴、大力发挥色彩表现力的画艺，对后代不少画家颇有吸引力，不过他们大多没有像他那样自由自在在绘画世界狂欢的本钱。

当时的佛兰德画家，想必会抱怨生不逢时，偏跟鲁本斯同在一个天地中。他们中的不少人都只能追随在其左右，做弟子当助手。鲁本斯的庞大作坊里，就集中了许多或多或少有才能的人，给鲁本斯当过助手的凡·戴克（Anthony Van Dyck，1599~1641 年），是极少数没完全被鲁本斯巨人身影遮掩的佛兰德画家。看过鲁本斯自画像与凡·戴克自画像的人，定会感到强烈的反差，前者展示着一个健壮、乐观、自信的画家，后者展示着一个纤弱、沉静、文雅的画家，它们似乎就体现了两人相异的绘画风格。不知是否感到呆在安特卫普会影响自己的发展，反正凡·戴克 1632 年定居英国，在远离鲁本斯的地方施展才能，成为英国画坛的首席。就像上一个世纪的霍尔拜因，凡·戴克也成为英国国王的宫廷画家，为查理一世及贵族服务。凡·戴克早年也画宗教或神话题材的作品，但到英国后，他主要从事肖像画创作。深受查理一世赏识，他为这位国王画了多幅肖像，其中包括自提香以来在 17 世纪得到发展的骑马像，但凡·戴克最著名也最具创意的查理一世像，是现藏罗浮宫的《查理一世猎装像》（图 13-34）。这幅全身像，不像提香、委拉士开兹和凡·戴克本人画的庄严的骑马像。凡·戴克把查理一世从马背上请下来，使他摆脱高高在上、掌控一切的气势，从容自在地享受悠闲的生活。凡·戴克没采用标准的帝王像构图，他把查理一世放在画面偏左的地方，而不是站在中央，这就增加了轻松的气氛，垂下头的马匹和照料它的侍从，以及查理一世

转过头注视的样子，起着均衡构图的作用，也衬托着行猎之际的随意感觉，让整个画面显得更自然。同鲁本斯的《抢夺琉喀普斯的女儿》画面相比，这幅画还要略大一些，但它的效果更含蓄更内敛，散发着优雅的抒情意味。

## 第五节 荷兰巴罗克绘画

历经多年斗争，遭受西班牙统治尼德兰北方七省，在奥兰治亲王沉默者威廉率领下，终于获得独立，于16世纪80年代，建立了欧洲首个资产阶级共和国。荷兰的贵族，同它的商人和金融家联合在一起，携手追求财富，在这块土地上，有力地促进了经济的蓬勃发展，并使荷兰成为17世纪欧洲最开明的国度。在这个资产阶级化的地区，在这个新教徒的世界，没有了至高无上的专制君主的统治，没有了罗马教皇和天主教教会的影响，社会的巨大改变，造成了荷兰人独特的美术需求，当然也就产生了荷兰独特的美术。在荷兰历史上，还没有那个时代的美术能与这个时代的美术相当，17世纪是荷兰美术真正的黄金时代。

在这个加尔文宗占统治地位的国家，倡导和赞助美术的方式完全不同于意大利或法国，这里没有那些需要豪华装饰的宏伟的教堂和宫殿。富足起来的资产阶级，并不喜欢盛行在天主教国家里的规模宏大的华丽美术品，他们觉得那些作品距自己太遥远，满足不了他们实际的需要。他们希望荷兰美术家表现他们自身的形象，他们自身的生活，他们自身的环境，用美术品反映他们自身的趣味和理想。正是在这种形势下，贴近当代现实生活的肖像画、风俗画、风景画、静物画流行起来，成为荷兰美术的主要体裁。

商人、市民、官员等热衷购置绘画，装饰他们生活和工作的私宅、办公场所、公共建筑。这种需求促成美术品市场的发展，美术商品化的局面开始出现。作品的销路决定着美术家的生存，这带来了美术家创作方式的变化，更多人走上专门化的道路。专门化可以使画家在某一受欢迎、有销路的绘画体裁或题材上精益求精，成为更具竞争力的人物。另一方面，也可以使画家在某种程度上减少相互干扰，各擅其长，为一定的主顾服务。在这时的荷兰，出现了大批在狭窄场地上施展本领的画家，全才成为凤毛麟角。阿姆斯特丹、哈勒姆、代尔夫特、乌得勒支等城市各自涌现出一批自己的画家，形成不同的地方画派，当时荷兰画家之多，大约只有15世纪的意大利能与之相比，他们丰富多彩的创作，组成了荷兰17世纪绘画动人的全景图。



图 13-35 哈尔斯：哈勒姆圣阿德里安民团的军官，约 1627 年，画布油画，183 厘米×267 厘米，荷兰哈勒姆弗兰斯·哈尔斯纪念馆



### 荷兰绘画三大师

在荷兰 17 世纪的画坛，哈勒姆的哈尔斯、阿姆斯特丹的伦勃朗、代尔夫特的弗美尔，代表着荷兰绘画的最高成就，有荷兰绘画三驾马车之誉。这三人中，哈尔斯（Frans Hals，约 1581/1585~1666 年）最年长。他的生平，记录有限，一般认为他生于安特卫普，少年时随父母移居哈勒姆，在这里，他的才能开花结果，他也成为哈勒姆最杰出的画家。替他奠定声誉的是肖像画，在这个受荷兰人欢迎的体裁上，除了伦勃朗，胜过他的荷兰画家似乎难寻。

在摄影尚未发明之际，群像画，这种为集体留影的方式，深受独立后的荷兰人喜爱。哈尔斯为这种荷兰肖像画样式做出了重大贡献，《哈勒姆圣阿德里安民团的军官》（图 13-35）就是他此类作品中的佳构。在当时的荷兰城市生活中，少不了民团，它是维护城市自由和利益的重要武装力量。各个城市的民团往往请画家描绘集体的形象，显示他们的团结和力量。哈尔斯为当地一些民团画过不少幅集体像，它们大多如这幅群像。在横长的画面上，沿水平的餐桌，哈尔斯安排了聚餐的欢乐场面。军官们或坐或站，在彼此的呼应中，显示出既自然又不乏经营的状态。哈尔斯力求描绘出这些富有人家子弟的个人特点，使他们在集体的一致中不显得乏味，于庄重里透露出生动的感觉。冷暖交错的色彩强化着豪爽的欢快气氛，尤其是黑白两色的强烈对比，使绘画充满了力度，成为哈尔斯作品的一个标志。

哈尔斯除了画集体像，也画单人像，《吉卜赛少女》（图 13-36）是一幅颇能体现他画风的油画。与文艺复兴时期盛行



的庄重谨严的肖像画有别，哈尔斯喜欢表现人物生动的瞬间神态，捕捉自然而然的感受。为此，他采用轻快奔放的速写式画法，迅捷有力地涂抹在画面上的色彩笔触，活灵活现地塑造出一位性格爽朗，俏皮可爱的吉卜赛女子的形象。她斜视的眼神、她略带嘲弄的笑容，给人留下了鲜明的印象。同样令人难忘的，还有那有时几乎脱离了形的大胆笔触，它流露出画家本人的自信和趣味，也显示了油画技法的发展。类似的情况，在17世纪其他一些画家作品中也能看到，这似乎是巴罗克风格的反映，带有时代的印迹。

伦勃朗（Rembrandt van Rijn, 1606~1669年）是荷兰最伟大的画家。伦勃朗生在莱顿一个磨坊主家庭，14岁时被送进莱顿大学读书，但很快他就投向了绘画，跟当地画家学艺，此后伦勃朗来到阿姆斯特丹，师从拉斯特曼。他了解到意大利美术，也见过鲁本斯的绘画，这都有助于他逐渐形成自己个性鲜明的画风。在阿姆斯特丹定居后，伦勃朗很快就成为深受追捧的画家，获得盛名的同时，也获得丰厚的酬劳。如同鲁本斯，伦勃朗也建立了大作坊，有一批弟子仿效他的画法创作，这就带来令后人头疼的难题。伦勃朗名下的作品，何为真迹，何为他人所为，时有争论，但本书中提及的作品，均是公认的伦勃朗真迹。

也像哈尔斯一样，伦勃朗一生画了不少群像。他的成名作就是群像《杜普医生的解剖学课》（图13-37）。围着解剖台上的尸体，一群外科医生聚精会神听名医讲课。明亮的光线落在杜普医生的面孔和双手上，也落在听课的每个人身上和那具尸体上，周围无关主题的环境全隐没在黑暗里。这种用光的方式有力突出了塑造得十分真实生动的人物，它类似卡拉瓦乔的明暗对照法，但更自然、也更富变化。这幅画，是应阿姆斯特丹外科医生行会委托创作的，从一个侧面反映了当时科学的进步。

图 13-36 哈尔斯：吉卜赛少女，1628~1630年，画布油画，58厘米×32厘米，巴黎罗浮宫

图 13-37 伦勃朗：杜普医生的解剖学课，1632年，画布油画，163厘米×217厘米，荷兰海牙莫里斯绘画陈列馆

图 13-38 伦勃朗：夜巡，1642 年，画布油画，363 厘米×437 厘米，荷兰阿姆斯特丹国立博物馆



一举成名后，伦勃朗有了钱，娶了富家女，置办产业，收集古物，过上令人羡慕的生活。他欢畅的心境，在那幅携妻举杯的自画像上一览无余。作为阿姆斯特丹最著名的画家，肖像画仍是他主要的业务，应当地民团之邀，伦勃朗在画艺更精湛的时候，创作了《夜巡》（图 13-38）这幅群像画。这幅画正式的名称是《柯克队长集聚其民团》或《柯克队长的民团》，有人认为此画描绘该民团准备参加欢迎法国王太后玛丽·德·美第奇的庆典，还有人推测它表现该民团的一次射猎活动，但不论是从事何种活动，它实际再现的是白天的情况，后来由于画面变黑了，才获得了《夜巡》这个广泛使用的俗称。这幅伦勃朗最佳的群像画也是荷兰最佳的群像画，它不仅胜过哈尔斯的那些群像，也胜过他本人的成名作《杜普医生的解剖学课》。我们目睹了一群人正从建筑物里走出来，打头的是柯克队长和他的副手鲁依登伯赫，两人似乎正在商议什么事，根本没注意画外的观画人；其余成员，有的举旗，有的敲鼓，有的弄枪，也都在为集体的活动忙碌着，同样没考虑身外的事。这一切，全被伦勃朗利用自然的光线，统合在丰富而又生动的色彩世界中，明与暗的交织显得那么自然，让整个场面有如生活的瞬间，毫无生硬牵强之感，卡拉瓦乔式的明暗对照法，获得了进一步完善。

任何面对这幅群像画的人，首先就会被黑衣的柯克队长和黄衣的副手吸引住，比起其余成员，他们实在太突出了，传说这种新颖的处理方式令同样付费的其他人不满。这种传说，即便查无实据，也应说事出有因，照常理，画集体像，如同今日





拍集体照，在场者的面孔均要清晰完整。伦勃朗画《杜普医生的解剖学课》时，就尊重了这种意愿，左边的两个人有意处理成全侧面像，而不是注意讲课的杜普或台上的尸体，那样虽然更符合实际，但他们或许就要让人见到后脑勺了。处理《夜巡》这幅群像画时，伦勃朗大胆地摆脱了惯例，有意让它具有远比《杜普医生的解剖学课》生动自然的效果，为此不怕冒犯任何非艺术的力量和观念。这也是伦勃朗伟大之处。

图 13-39 伦勃朗：以马忤斯的晚餐，1648 年，画布油画，68 厘米×65 厘米，巴黎罗浮宫

伦勃朗另一个伟大的地方，在于他是个绘画全才。与大多数局限在某个特定题材或样式的荷兰画家不同，伦勃朗既精通肖像画、风景画、静物画，也精通宗教画、神话画，同时亦能纯熟地运用油画、版画、素描等手段。

图 13-40 伦勃朗：基督救治病人，约 1649 年，铜版画，28 厘米×38 厘米，纽约皮尔庞特·摩根图书馆

伦勃朗是一位只相信《圣经》权威的新教徒，认真阅读《圣经》在他是必不可少的功课。他的不少宗教画，不论从题材的选择上，还是从表现的方式上，都有不同于意大利等天主教地区画家之处。现存罗浮宫的《以马忤斯的晚餐》（图 13-39）是一幅不算大的宗教画，规模无法同意大利那些巨幅宗教画相比，但其感人的力量并不弱于宏大之作。复活节晚上，在一处朴素的乡间客栈里，基督坐在餐桌前，与两位路上相逢的弟子共用晚餐。就在基督给他们分饼时，他们才突然认出了这人是复活的基督（见《路加福音》第二十四章三十一至三十二节）。伦勃朗描绘这个神圣场面时，没用华丽或夸饰的手法，而是极为平实地刻画人物的形象和神情，传达出心灵上的真正感动，流露出豪华大作往往会缺乏的深切宗教情怀。尽管仍有光环之类的惯例，但丝毫不影响《以马忤斯晚餐》挚朴的美，在这个被光流笼罩着的普通餐室内，洋溢着真真切切的“神圣感”。

体现在这幅画上的宗教情怀，也出现在铜版画《基督救治病人》（图 13-40）上。作为丢勒之后欧洲最伟大的版画家，伦



图 13-41 伦勃朗：在肯武德的自画像，1665 年，画布油画，114 厘米×94 厘米，伦敦肯武德之家

勃朗创作了不少优秀的铜版画，《基督救治病人》是其中最著名也最流行的一件。它也像《柯克队长的民团》，有个别称，即“一百荷兰盾的版画”，这是它给伦勃朗带来的丰厚收益。与木刻相比，蚀刻这种铜版画的方法，更接近油画或素描，在刻画人物，表现环境上更自由。伦勃朗利用腐蚀版画的这种特点，充分发挥线条和明暗的表现力，生动地塑造关怀弱者的救世主形象，以及围绕在他身边的众多百姓。不亚于《夜巡》的光影处理和形象组合，让它带上了一眼就能认出的伦勃朗风格。

在这幅铜版画上，像伦勃朗前述几幅作品一样，都显示出这位绘画大师擅长描绘个性特征分明的人物，他笔下没有那种类型化的形象。关注人的形神，使他成为卓越的肖像画家，在描绘一般人形象之外，伦勃朗也喜欢描绘熟人的形象，如妻子、儿子、朋友等，这之中也包括他自己。西方绘画史上，他属于最喜欢画自画像的人。自画像，对伦勃朗来说，不单是外貌的描绘，更是心灵的揭示。从早期到晚期，伦勃朗那一幅幅不同形式的自画像，某种程度上，可以看成他的心灵史。由于自画像众多，为便于区分，往往会加上一些限定或修饰，如《做鬼脸的自画像》、《扮成圣保罗的自画像》。也有一些，以所存地点划分，《在肯伍德的自画像》（图 13-41）就属于此类。这幅自画像创作在伦勃朗晚年，充分显示了他愈老愈质朴的画风。伦勃朗身着工作时的便装，手持调色盘，沉静地注视着前方，画家在描绘自身时，并不回避花白的头发、苍老的面孔、发福的体形，但神奇的是，从他那由金字塔构成的岩石般稳重的形象中，透露出这位经历这人世沧桑长者的坚毅和自尊，让人领略到一种类似《旧约》中的崇高风格，雨果在名诗《入睡的波阿斯》里写下的佳句：“年轻人美丽，老年人庄严”，恰好能用来形容伦勃朗这幅深沉的自画像。不重形式的华美，追求洗尽铅华的醇厚，赋予晚年伦勃朗绘画真正伟大的品格。

弗美尔（Jan Vermeer, 1632～1675 年），在荷兰绘画三大师中最短命，但他的绘画并不短命，而且日益焕发着迷人的光彩。弗美尔生在代尔夫特。有人称他跟伦勃朗的学生学过画，此说属实的话，弗美尔就要算伦勃朗的再传弟子了。不管是否能跟伦勃朗挂上这种关系，确定无疑的是，这位在 17 世纪仅次于伦勃朗的画家，30 岁刚出头时，就成为代尔夫特圣路加行会的会员，能独立从事绘画这个职业了。但弗美尔称不上成功的画家，要维持生计，他还得开小客店兼当画商。这种命运，在当时荷兰众多画家中并不罕见。尽管如此，传世的少量绘画，使弗美尔稳居荷兰风俗画画家头把交椅。

风俗画，以描绘荷兰人日常生活为主旨，是当时极为流行

的绘画品种，不少荷兰画家投身其中，留下的作品不计其数，自然也不乏好作品，但一放在弗美尔的风俗画旁，全都立即相形见绌。《持秤女子》（图 13-42），就是这类令他人风俗画失色的作品，它鲜明地体现了弗美尔艺术的特色和魅力。画面极为单纯，一个年轻的女子，站在窗边，手持一杆秤，正准备秤量珠宝。她的身后，挂着一幅最后审判图，它代表救世主在末日将秤量人的灵魂，善者升入天堂，恶者堕入地狱，因而有一种解释，这位少妇面前的珠宝是浮华世界的象征，她沉思的神态，或许就是在衡量精神与物质、永生与浮生孰重孰轻。或许弗美尔的风俗画有隐喻，有教训，但执着于此，就本末倒置了。我们还是把它看成荷兰人生活的一幕，更关注弗美尔再现它的精湛技艺，欣赏它令人赞叹的美吧。

弗美尔的风俗画，不过四十幅左右，跟许多画家比，真是少得可怜，出现在它们上的生活场面，也没有什么变化，大多与《持秤女子》相似。不是一个就是两个人，通常还是年轻女子，静静呆在整洁有序的室内，从事着普通的活动，读信、倒奶、编织，全是人们常见的景象。光线从一侧的窗子照射进来，把人物笼罩在室内均匀弥漫的空气氛围中。平凡的现实生活，仿佛得到净化与升华，一切都显得不同凡响。与大多数风俗画画家不同，弗美尔并不着力描绘生动的情节和讲述有趣的故事，他关注的是形式的完美，力求借助它创造令人玩味的诗意境。弗美尔的画笔仿佛具有神赐的魔力，画面一经点染，便焕发出独特的光彩，平凡的生活场景变成了形与色的美妙组合。同伦勃朗一样，弗美尔也是用光的大师，但他不追求戏剧性效果，而是让光柔和地散射在结构明确、条理清晰的室内，使单纯的人与物，在保持着宁静感之际，更有一种优美的古典韵味，不禁会令人忆起古代希腊美术的特质。

弗美尔把主要精力投放在风俗画创作上，在那些不大的画布细心推敲每个细节，力求达到尽善尽美的效果。这种态度，也反映在他偶尔为之的风景画创作上。《代尔夫特的风光》（彩图 38），够得上荷兰风景画最佳作品之一，放在荷兰任何一位风景画专家的代表作旁，绝不逊色。如同他那些风俗画，《代尔夫特的风光》也是以水平和垂直线为基础组织构图的。岸、河流、建筑物、云天，形成相互衬托、层次分明的自然景象，整体的严整中不乏生动的变化。匀净的光线，笼罩着这座和平的荷兰城市，让人领略到一种静谧的美。弗美尔的优点之一，也是古典美术的优点，那就是能做到不露斧凿之痕，让画面上一切用心经营的地方全显得既自然又从容，就像造化所为。





图 13-42 弗美尔：持秤女子，约1664年，画布油画，43厘米×38厘米，华盛顿国立美术馆



图 13-43 莱斯代尔：自画像，1635年，画布油画，75厘米×65厘米，华盛顿国立美术馆

### 其他荷兰绘画名家

哈尔斯的学生莱斯代尔（Judith Leyster，约1609～1660年），与意大利人阿尔泰米西亚·真蒂莱斯基，称得上17世纪欧洲画坛两位女杰。她一生主要在哈莱姆从事创作，是唯一被当地画家行会接纳的女性画家。莱斯代尔不单画肖像画，但她最佳的作品应当说是肖像画。莱斯代尔20岁刚过时画的《自画像》（图13-43），证明了她的天赋。莱斯代尔也像那位意大利女画家，描绘自身形象时，选择了做画的样子，显然这是要强调自己艺术创造者的身份。莱斯代尔在构图的处理上，跟阿尔泰米西亚·真蒂莱斯基并不相同，后者全神贯注于做画，根本无暇顾及观众。而莱斯代尔暂停了工作，把面孔转过来，用目光注视着前方，我们能看到微笑的神态，感到她的可爱。虽然在做画，但她没给自己穿上工作服或便装，而是一副盛装打扮，仿佛是要出席什么社交活动一样，这或许是要显示她优裕的家庭条件。画架上的那幅画，表现的正是莱斯代尔受欢迎的那类创作。莱斯代尔的画风，在细腻精确中，也带有一种近似哈尔斯的生动感，从这幅自画像上，可以领略到这种特点。

莱斯代尔画的那幅画，就是在荷兰深受欢迎的风俗画。荷兰不少城市，都有自己的风俗画家。前文提及的弗美尔，属于代尔夫特，这座城市，除了他这位超凡的风俗画家，还有一些有成就有特色的风俗画家，霍赫（Pieter de Hooch，1628～



图 13-44 霍赫：庭院，1658 年，画布油画，74 厘米×63 厘米，伦敦国立美术馆



图 13-45 特博赫：追求者来访，约 1658 年，画布油画，83 厘米×75 厘米，华盛顿国立美术馆

1684 年) 虽然生卒都不在代尔夫特，但创作活动集中在这里，一般都把他纳入代尔夫特风俗画画家行列。弗美尔确实卓越，但他的作品，并不能代表荷兰风俗画的基本风貌，那是特例，要认识标准的荷兰风俗画，还得看霍赫《庭院》(图 13-44) 之类作品。这是一幅不大的油画，可以挂在荷兰普通家庭的墙壁，它描绘的情景，也是荷兰普通人家常见的情景。在整洁的小小院落里，一位女仆(也有人觉得是母亲)领着一个小女孩，她们面对着观者，被身后暗色的房屋衬托得分外显眼。另一侧，过道的门开着，院外的明亮，同样鲜明地衬托出望着外面的女人背影。在这巧妙的构图中，宁静生活的平凡瞬间，通过画家精细冷静的描绘，自然而然地呈现了出来。

另一位风俗画画家特博赫(Gerard Ter Borch the Younger, 1617~1681 年)，是一位喜欢流动的人，在国内外不少城市生活过。1654 年，他开始定居荷兰代芬特尔，名作《追求者来访》(图 13-45)，颇能反映他在这座城市获得成功的原因。这同样是一幅再现荷兰人现实生活的油画，特博赫以细腻的笔法，津津有味地刻画着发生在室内的一幕。一位服装考究的男子正脱帽躬身，向画中央那名年轻女子致意，从画题上，我们自然能了解两者的关系，男为追求者，女为被追求者。但他们究竟是门当户对的情侣，未来的目标是婚姻，抑或他们是嫖客和妓女，买春卖春才是正题，这是个难解的事。但不论怎么说，这个场面确实生动，令人不由不信服它真正发生着。特博赫擅长描绘各种物质特征的本领，在这里也得到了精彩展示，注意一下绸缎的光泽，狗毛的松软，不难体味到它们在增添生活真实感，发挥作品艺术性方面的作用。

荷兰风俗画展示了五光十色的日常生活场景，与霍赫和特博赫笔下的平静图画不同，荷兰风俗画名家斯滕(Jan Steen, 约 1625/1626~1679 年)，擅长描绘喧闹的生活，《乱七八糟

图 13-46 斯滕：乱七八糟的世界，约 1660 年，画布油画，105 厘米×145 厘米，维也纳美术史博物馆



的世界》(图 13-46)就是此类绘画。斯滕父亲是酒商，他本人好饮，还开了个小酒馆，这样的经历，为斯滕提供了丰富的素材。他描绘的场面贴近生活，虽然粗俗，但洋溢亲切感人的气息。面对着《乱七八糟的世界》中一个个有趣的细节，有时会想起勃鲁盖尔的那些寓意画，生活的实景，或许喻示着某种哲理。这个混乱肮脏的室内，跟大多数荷兰风俗画一尘不染的室内形成强烈反差，给当时荷兰人留下了难忘的印象，“斯滕之家”成为脏乱的代名词。

这批荷兰风俗画名家的绘画，显示了再现平凡现实生活的本领，表现出如实刻画物质世界的功夫。观画者在赞赏之余，心中总难免遗憾之感，这些风俗画或多或少透露出一种格局狭小、感情浅薄的意味，与真正的杰作还有距离。

争取到自由独立的荷兰人，热爱他们生活的土地，喜欢展现祖国自然风貌的绘画。在这种形势下，一大批风景画画家应运而生，为满足荷兰同胞特有的趣味，在各自擅长的领域，像那些风俗画画家一样，深入开掘，成为不同题材和不同风格的风景画专家。尽管 17 世纪的荷兰风景画丰富多彩，但是整体上带有强烈的写实性。不同于意大利人和法国人，荷兰风景画画家不追求理想化，他们全部心思放在忠实描绘自己亲历亲见的自然景致，力求让观画的荷兰人感到真实和亲切。可以说，他们的作品代表了与理想风景画不同的艺术路线。总体而言，这种写实主义的路线，成为此后更多风景画画家延续的路线。19 世纪中叶，理想风景画重镇法国的风景画画家，也成为拓展这条路线的伟大代表，就是鲜明的例证。

萨恩列达姆 (Pieter Saenredam, 1597~1665 年)，不是





通常认为的风景画家，一般的风景画，大多是表现自然景致，就连表现城市和建筑物时，也以描绘露天的外观为主，但萨恩列达姆很特别，他再现的是建筑物内部，严格地说，他是建筑景观画家。萨恩列达姆认识 17 世纪荷兰最优秀的建筑师坎彭，这种经历，想必对他能精彩再现建筑物内部景象有所助益。在他描绘教堂内景的油画上，可以感受到对建筑结构的清晰认识，对空间深度的准确把握。作于晚年的《圣巴沃教堂》（图 13-47），单纯明快、四壁洁净，与意大利巴洛克教堂内部形成强烈反差，从中不难领会到崇尚简朴的荷兰新教精神。这样动人的绘画，为萨恩列达姆赢得“建筑肖像画家第一人”的美誉。

图 13-47 萨恩列达姆：圣巴沃教堂，1660 年，木板油画，70 厘米×55 厘米，美国伍斯特美术馆

图 13-48 勒依斯达尔：犹太人墓地，1655~1560 年，画布油画，142 厘米×189 厘米，美国底特律美术学院

图 13-49 霍贝玛：米德尔哈尼斯乡间路，1689 年，画布油画，104 厘米×141 厘米，伦敦国立美术馆

17 世纪的荷兰风景画代表人物，首推勒依斯达尔及其弟子霍贝玛。勒依斯达尔（Jacob van Ruisdael，1628/1629~1682 年），与哈尔斯一样，是值得哈莱姆骄傲的人物。勒依斯达尔创作题材较为广泛，在忠实描绘自然景色时，常会注入强烈的感情，营造戏剧性效果。这一艺术特色明显反映在《犹太人墓地》（图 13-48）上。跟他另一些场面开阔的风景画不同，这幅画的构图较为封闭，重点集中在墓地。狂风暴雨袭来，给这处埋葬逝者的宁静场所，增添了令人激动不安的感觉。浓云与彩虹、墓石与废墟、大树与水流，一切全在光影和色彩的对照变化中，获得有力展示，显得格外生动。彩虹象征希望和复活，墓石、废墟、被雷劈到的树干暗示人生短暂易变。但这些寓意全都消融在大自然威力暴发时真实的情景中，风景并非刻板的图示，而是美妙的艺术再现。

跟老师相比，工作在阿姆斯特丹的霍贝玛（Meindert Hobbema，1638~1709 年），画风更为平和。他的风景画中最著名的是《米德尔哈尼斯乡间路》（图 13-49），它成了霍贝玛的标志，众多绘画选集，总用它来代表霍贝玛。霍贝玛描绘荷兰这个小镇的风景时，就呆在那一带。要创作优秀的写实性绘画，没有认真的观察和真切的感受，什么天才也做不到。这幅风景画，构图均衡明晰，带有古典倾向，天空占据着大部分



图 13-50 海达：静物，1634 年，木板油画，43 厘米×57 厘米，荷兰鹿特丹博伊曼斯·凡·博宁根博物馆



图 13-51 卡尔夫：有削皮柠檬的静物，1659 年，画布油画，51 厘米×43 厘米，荷兰海莫里斯绘画陈列馆

画面，这使画家有充分机会刻画云天的美妙变化，同时也让地面呈现平远的特点，树木及周边景物，沿着道路，一起向远方延伸，共同消失在天际，令人有身临其境之感。线透视法与空气透视法彼此携手，创造出运用透视画法的经典范例。

静物画，真正成为独立的绘画品种，时间要晚得多。虽然古罗马绘画中出现过静物画因素，但以继承古典传统为傲的意大利文艺复兴画家，注重的是宗教、神话、人物之类的绘画，从没把静物画放在心上。受这种态度影响，17 世纪许多地区的画家，仍然鲜见从事静物画创作的。惟有荷兰情况不同，荷兰人热衷舒适的家庭生活，也热衷与此有关的物品，如花卉、餐具、食物等。这就促成不少荷兰画家投入静物画创作，满足荷兰人装饰住宅的需要，静物画这个品种由此获得集中发展的机会，在绘画史上也占有了一席之地。

海达（Willem Claesz. Heda, 1594～1680 年），是活跃在哈莱姆的静物画名家，尤其擅长描绘餐桌上的各种物品，《静物》（图 13-50）是海达的代表作，它表现的餐桌情景在当时十分流行，通常含有警世的意思，告诫人们一切皆虚，浮生若梦。留在餐桌上的残余食物，就发挥着这样的教化作用。但如果没有海达用有限色彩的微妙变化精细再现各种物品的物质特征，让玻璃杯、金属盘等闪耀着本身材质的光彩，用艺术的表现力打动人，唤起审美的愉悦，不单今日无人理会这幅静物画，想必当年也不会有人购买它，观赏它。就像人们赞美拉封丹的寓言诗，主要还是为诗艺的精湛，动物形象刻画的生动，而不是为那些教训。

生在鹿特丹的卡尔夫（Willem Kalf, 1619～1693 年），或许要算特点最鲜明的荷兰静物画画家。卡尔夫，不同于海达，

在描绘同样的餐桌题材时，选用了更方正的画布，更单纯更稳重的构图，并以深暗的背景来突显水果、玻璃杯、银盘、台布等静物，让人能集中领会它们真实的物质感，玻璃杯能敲碎，柠檬能挤出汁。用色上，卡尔夫有些接近弗美尔，喜欢用鲜明娇嫩的色彩点缀画面，构成美妙的视觉效果。这幅题为《有削皮柠檬的静物》（图 13-51）的绘画，恰好体现着上述特色。

## 第六节 英国巴洛克建筑

前文提及过佛兰德画家凡·戴克在英国 17 世纪画坛称雄的情况。其实，查理一世不仅欣赏凡·戴克，也欣赏鲁本斯，他在装饰怀特豪斯宫宴会厅时，就聘请了这位佛兰德大师创作天顶画。不过，这个建筑物却是英国人设计的。应当说，英国巴洛克时期美术的成就，主要体现在建筑领域。

琼斯（Inigo Jones，1573～1652 年）是 17 世纪前半叶最著名的建筑家。他游历过意大利，熟悉那里古典风范的文艺复兴建筑，欣赏帕拉第奥的设计。位于伦敦的怀特豪斯宫宴会厅，毁于火灾，1619 年至 1622 年，根据琼斯的设计，重建了这个宴会厅，供宫廷举办庆典，进行娱乐之用。宴会厅主体为二层结构，其立面分别运用爱奥尼亚柱式和组合柱式。中央三开间的圆柱与两侧开间的扁平壁柱，形成生动的对比；顶部的一排栏杆，加强了各开间的垂直效果。整个立面，寓生动于严整之中，透露明显的古典情趣。宴会厅内部大厅，同样运用爱奥尼亚式圆柱，上方为接待室和楼厅，其庄重典雅的效果，也反映了意大利文艺复兴建筑的影响（图 13-52）。

雷恩（Christopher Wren，1632～1723 年）继琼斯之后，用众多教堂建筑，为英国建筑赢得了荣誉，成为当时英国建筑师第一人。雷恩在 60 年代，访问过法国，像琼斯一样，也深受欧洲大陆建筑感染。雷恩于 1669 年担任国王建筑总监，成为能影响英国建筑规划和发展的人物。雷恩的不朽之作，是重建的圣保罗大教堂。发生在 1666 年的一场大火，毁坏了伦敦中心的许多建筑，雷恩负责重新设计的大量教堂中，他花费心血最多，也最为著名的就是这座新教教会的主教堂（图 13-53）。

圣保罗大教堂是一座拉丁十字型建筑，有纵深的中堂、侧堂以及横向的耳堂，能够适应大型宗教活动的需要。位于中堂与耳堂交叉处之上的圆顶，被鼓形座托起，直径达三十多米，高达九十多米，庄严而优美，与西立面两翼的双塔呼应，高耸在伦敦上空，给人留下难忘的印象。借鉴法国建筑师的经验，雷恩在西立面设计上，运用了柯林斯式双柱，形成明暗变化生



图 13-52 琼斯：怀特豪斯宫宴会厅，1619～1622 年，伦敦

图 13-53 雷恩：圣保罗大教堂，1675～1709 年，伦敦



动的效果。上方则是古典式雕刻的山花。整个主教堂融会法意两国当代建筑风格、吸纳文艺复兴与哥特式建筑特点，成为罗马圣彼得教堂之后，规模最宏大、气势最壮观的教堂建筑。在这座主教堂地下室里，人们发现刻在雷恩墓上的题词：“若想发现其纪念碑，请环视身边的建筑”。

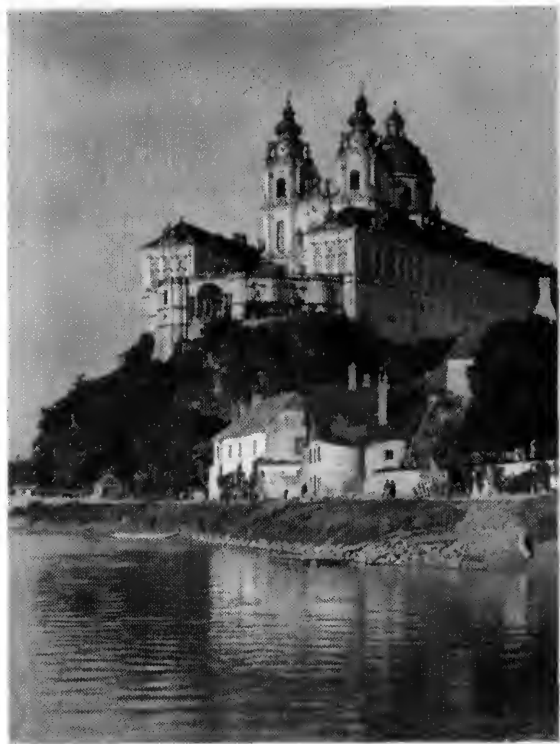
## 第七节 德国与奥地利的巴洛克美术

17世纪上半叶，德国和奥地利的形势都很糟糕，前者饱尝30年战争的苦果，后者受着土耳其的搅扰，直到17世纪下半叶，这个德语世界才渐渐缓过劲来，一点一点恢复了国力，在其他欧洲地区巴洛克美术风气已趋消失的18世纪上半叶，迎来了巴洛克美术辉煌的晚秋。

建筑是德奥地区巴洛克美术最大的收获，尽管没有法国那样强有力的君主专制政体，众多各行其事的小邦，也大多致力于劳民伤财的工程，在这片四分五裂的土地上，建造起华丽的宫殿和修道院教堂，使德国和奥地利的美术家有机会充分施展出他们的创造力。

诺伊曼（Johann Balthasar Neumann, 1687~1753年）是德国18世纪上半叶最优秀的建筑师。他为维尔兹堡亲王兼主教设计的宫殿，是一处壮观华美的建筑，外有花园庭院，内有宫廷礼拜堂、帝王厅等，其中的大楼梯（图13-54）尤为著名。它占据了整个楼层的一半空间，由高拱廊托起，上部装饰着生动的栏杆和雕像，通体一派浅色。其上的拱顶装饰壁画，出自意大利名家提埃波罗的手笔，场面浩大，色彩淡雅，与大楼梯相互映衬，营造出既壮观又轻快的艺术效果。巴罗克风与洛可可风交融，这一特点，在许多18世纪上半叶的德国和奥地利美术中不同程度地体现着。

阿萨姆（Egid Quirin Asam, 1692~1750年）与其兄长，都是德国巴伐利亚地区全才的美术家，他们通力合作，在建筑物内部，施展着各自的优长，充分发挥巴洛克美术的特色，让建筑、雕塑、绘画彼此配合，创造令人心情激动的华美视觉效果。为罗尔修道院教堂大祭坛创作的《圣母升天》（图13-55），在发挥综合艺术功能上，与贝尔尼尼的《心醉神迷的圣特雷萨》十分相似。阿萨姆在大祭坛上雕刻了一个空墓，一群满怀惊异的人，正在探查并目睹了神奇的瞬间：圣母被天使簇拥着，轻快地飘向上空，金光闪耀的天国等待着她来临。地上本色的云石人物形象，同升天圣母等着色的华丽形象，形成戏剧性对比，强调出人间与天堂的不同境界。让静态的雕塑，如舞台上的表



演般生动，不能不佩服阿萨姆掌握巴洛克美术精髓的本领。诸般美术手段，任他随意调配，制造出欺骗眼睛的神圣景象，尽力打动观者的心灵。

普兰陶尔（Jacob Prandtauer, 1660~1726 年）是奥地利巴洛克建筑师中的佼佼者，一生主要为修士会服务，其最感人的建筑作品是梅尔克地区的本笃会修道院教堂（图 13-56）。这个坐落在多瑙河畔山崖之上的修道院教堂，建在 11 世纪就存在的本笃会修道院原址上。它带有哥特式教堂的特点，立面两翼竖立着高大的双塔，建筑主体上是饱满有力的圆顶，教堂两侧有与之平行的壮观长形建筑。在整个建筑前方，由低矮的曲面建筑部分把两侧的长形建筑衔接起来，形成了一处可以俯视河上美景的露台。壁柱、长窗、曲线、几何形，配合着黄、白、红、绿等色彩，极尽变化之能事，创造出辉煌明丽的巴洛克建筑景观。

图 13-54 诺依曼：大楼梯，1752~1753 年，德国维尔兹堡宫

图 13-55 阿萨姆：圣母升天，1722~1723 年，云石、泥灰、金漆彩绘，德国巴伐利亚州罗尔修道院教堂

图 13-56 普兰陶尔：本笃会修道院教堂，1702~1736 年，奥地利梅尔克

## 第八节 法国洛可可美术

1715 年，路易十四去世，法国贵族，不论高兴与否，一定会感到时代变了，没有谁再能那么严格地控制他们了。长期感到压抑的法国贵族，终于获得解脱，可以离开凡尔赛，涌进巴黎，享受轻松自由的生活，寻求精神和肉体的快感。随着上流社会发生的这种变化，法国的风尚、文艺的趣味也起了变化。这种变化，带来了洛可可风格的流行，它首次出现在建筑及其装饰上，接着波及到绘画和雕塑等领域，成为 18 世纪上中叶主要的美术风格。

以摄政王奥尔良公爵为首的贵族，为满足自己的生活需求，纷纷在巴黎建造府邸。这类府邸不同于凡尔赛宫，具有轻



图 13-57 博夫朗：公主沙龙，1737～1740 年，巴黎苏比斯府

巧优美的特点，其内部的装饰和各种家具什物，也都有同样的特点。博夫朗（Germain Boffrand, 1667～1754 年）是阿杜安-芒撒尔的弟子、路易十五的御用建筑师。由于深切领会新趣味的内涵，他成为当时红极一时的建筑师。他在 18 世纪 30 年代设计的苏比斯府邸公主沙龙（图 13-57），是洛可可建筑及室内装饰最美的样品。这个沙龙，或者说客厅，规模不大，环顾四周，首先会有优雅轻松的感觉，跟站在博夫朗老师创造的镜厅里的心情是两样的。墙壁上方以拱形化入拱顶，消解了建筑严整的意味，显得灵巧生动。细巧的框缘，把壁面分别划为门、落地长窗、明镜、素壁等，它们在光照和反射中，为整个环境增添着变幻的效果。无处不在、盘旋往复的蛇形弧形等曲线，以及贝壳花叶类的装饰，轻淡明快的金、银、白、浅红等色彩，晶莹的水晶枝形吊灯，造型纤巧的路易十五式家具，凡此种种，综合创造出令人心情舒畅的美妙景象。在 18 世纪，出现在巴黎的这种客厅，并不是为了举办盛大的典礼，它是有教养的贵妇人招待少数亲朋和文化界人士，谈天论地、交流思想、品鉴文艺的场所。这样无拘无束的社交活动，在促进法国思想文化发展上起着积极作用。看一下让-弗朗索瓦·德·特鲁瓦的名画《阅读莫里哀作品》，就会对这种亲切的小型聚会有形象化的认识。

#### 华托及其他洛可可美术家

华托（Jean-Antoine Watteau, 1684～1721 年），跟拉斐尔相似，是一位也只活了 37 年的清秀男子，但在 18 世纪，他是最伟大的洛可可画家，没有他，法国洛可可美术就会少了某些相当迷人的特质。家境窘迫的华托，早年先后师从舞台布景画家吉洛和装饰画家奥德朗。后者负责管理卢森堡宫，装饰这个宫殿的绘画中，有鲁本斯的大作《玛丽·美第奇生平》，它给华托留下了难忘的印象。也像鲁本斯一样，华托把色彩当成主要的绘画手段，在法国对立的普桑派与鲁本斯派中，华托属于后者，是给鲁本斯派增光添彩的人物。在短暂的一生中，华托以轻快的笔触，把美妙的色彩点染在画布上，诗意地再现了有闲阶层的生活，给一个就要逝去的时代和风尚留下了生动的写照。不治的肺病，难免影响着华托的心境，“夕阳无限好，只是近黄昏”的惆怅之情，自然而然融入了他的绘画中，使他的作品有了一种不同于其他洛可可绘画的况味，避开了浅薄的享乐主义气息。

华托喜欢描绘青年男女在美丽的大自然里聚会、游玩、谈情说爱的情景，这类新的绘画样式，替他带来了声誉，美术学





图 13-58 华托：热尔桑画廊招牌，约 1721 年，画布油画，162 厘米×306 厘米，德国夏洛滕堡宫

院接纳他为成员。依惯例，加入美术学院前，申请者要送作品，以供评审，可华托当时并没走这个程序，他最著名的《朝拜基西拉岛》（彩图 39），就是院方多次催促后补交的作品。传统上，送审的绘画，通常都是更加“庄重”的作品，但这时的美术学院不同于路易十四时代，变得开明了，它为华托的新绘画，找了个“游乐画”的名称，破格接受了这样的作品。

基西拉岛，位于地中海，是爱奥尼亚群岛最南端的一座岛屿，传说维纳斯诞生在这里。《朝拜基西拉岛》描绘了一群年轻恋人到这里朝拜的情景。沿着山坡 S 形的起伏曲线，依次展示了八对情侣。这些形象纤秀、动作优雅的情侣，从右到左，象征着爱的历程。整个爱情剧，最终以幸福的告别爱之乡结局。此画的标题，法文有所不同，据此，英文译名也有更多的变化。应当说，《朝拜基西拉岛》和《发舟基西拉岛》都合乎原文，《离开基西拉岛》则是从画面出发的意译。这幅画确实更像要乘船离开的情景。

华托在画布上，似不经意地点染上绿、棕、紫、灰等不尽纯净的颜色，再辅以鲜亮的粉红、银白、淡黄等颜色，以一种美妙和谐的色彩交响方式，烘托着夕阳时分基西拉岛仙境般的景致，让这美景中的恋曲染上温柔缠绵、如梦似幻的意味。甜美中不无伤感，这样的情调，似乎难以言传，却从整个轻灵优美的画面中溢散出来，就像香水的幽香，渗入人的心脾。

《朝拜基西拉岛》深受赞美，在完成这幅画不久，华托又创作了一幅同题的变体画，构图和情节上没什么变化，较为明显的，是维纳斯雕像改成全身裸体状。

生命最后时刻，华托在同画商热尔桑交往时，为后者的画廊创作了一幅招牌画，它就是华托最后的杰作《热尔桑画廊招牌》（图 13-58）。这幅用来装点法国当时著名画商画廊的绘画，其作用类似商店的大幅广告，目的在于展示画廊的品味和实力，招徕更多的顾客。但对今人而言，它的价值与此无关。在让人见识到 18 世纪巴黎文化生活的一个生动侧影之余，更让



图 13-59 布歇：梳妆的维纳斯，1751 年，画布油画，109 厘米 × 85 厘米，纽约大都会艺术博物馆

人欣赏到华托精妙的画艺，获得审美的快感，这才是《热尔桑画廊招牌》真正有意义的地方。画廊里，挂满不同风格的作品，衣着光鲜的绅士淑女，或认真品鉴绘画，或打量装箱的作品，或与店员交流。生动自如的人物、真切的环境空间、优美的色调和轻松的笔法，把当时巴黎人到画廊选购绘画的情景展示得活灵活现。同那些带有几分诗意想象的游乐画相比，《热尔桑画廊招牌》更多写实的倾向。不过，它描绘的并非热尔桑画廊本身的状况，而是一个理想化的画廊。热尔桑很快卖掉了这幅能赚钱的画。目前存在柏林夏洛滕堡宫（柏林国立博物馆）的这幅画，是重新拼接在一起的，估计把它一分为二，或许有营利目的，德拉克罗瓦现存的肖邦像和乔治桑像，据说就是持有者特意裁成两幅个人像的，因为这样会比一幅双人像售价高。

布歇（François Boucher，1703～1770 年）是最典型的洛可可画家，作为美术家，他不如华托，但洛可可美术的特色，它的优点与弱点，全都明显体现在他的创作中。布歇早年学过版画，曾为人刻印过华托不少绘画，从中领会到华托的风格。20 岁，布歇获美术学院罗马奖，赴罗马深造，在意大利的四年留学，使他熟悉了提埃波罗等人的艺术。回归巴黎后，布歇很快成为大受贵族欣赏的美术家，相继担任了王室戈布兰织造厂总监、美术学院院长、国王首席画家等重要职务，以其甜美轻巧的画风，为法国王公贵族创作了大量取悦他们的作品。

如前文所述，有教养有才智的贵族妇女，在当时文化活动中发挥着不小的作用，她们的趣味和爱好往往会影响艺术风尚，左右美术家创作。路易十五的情妇蓬巴杜夫人就是她们中最有势力的一位，她也是布歇最大的赞助者。布歇为蓬巴杜夫人创作过大量作品，《梳妆的维纳斯》（图 13-59）属于其中一幅精心之作，是用来装饰她内室的。裸体的维纳斯，作为一种受到神话美化的裸女像，历来为王公贵族喜爱，在 18 世纪的法国上流社会，这一主题更受欢迎。布歇就画了不少这样的裸女像，当然，裸女也可以加上其他女神的标签，其实质并无变化。画面中央，赤裸着粉白肉体的维纳斯，坐在洛可可风格的躺椅上，被一些可爱的裸童环绕着，他们有替她梳头的，也有帮她拾项链的。维纳斯一副悠然自得的姿势，左手伸向脸颊，娇媚地跷起小指，无疑意识到自身的美丽。像布歇所有的裸女，这个维纳斯也带有一种有肉无骨的酥软感，正是满足贵族欲望的妖娆妩媚的女子。她的脸庞、她的手脚、她的整个躯体，全是小巧玲珑的。与此配合，裸童的形象，以及充满曲线和各种物品的环境，也是小巧的、细碎的。“小的就是美的”，

这句名言看来正是布歇的信条。布歇的绘画，在其自身的范围内，是动人的。他甜美可爱的创作，放在宏伟的巴洛克绘画旁边，更加显得柔弱纤巧，就如同精心摆弄的盆景，无论怎么巧夺天工，总难免格局狭小的气息。

布歇笔下的维纳斯及狄安娜等，与其说是神话中高贵的女神，不如说是宫廷中卖弄风情的贵妇人。要表现迷人的裸女，从画史上看，最方便最安全的方式，就是进入希腊罗马神话的世界。这可以说明为什么布歇等洛可可画家不厌其烦地一次次来到维纳斯之流身边。布歇这类神话题材的绘画，以及其他题材的绘画，不乏精巧的技艺、轻松的感觉、热爱和享受生活的情调，但也难掩轻浮浅薄的倾向，百科全书派领袖狄德罗攻击他，新古典主义大师达维德鄙视他，自然都是为了这种倾向。

布歇创作《梳妆的维纳斯》这样的绘画，不单满足了蓬巴杜夫人，也奉承了她。在布歇为蓬巴杜夫人画的那些盛装肖像画上，同样能看到娇媚动人的女子形象，感到一股与《梳妆的维纳斯》相近的情调，只不过更雅致一点罢了。但要说为这位贵妇人画像，布歇恐怕比不过同代画家莫里斯-康坦·德·拉图尔（Maurice-Quentin de La Tour, 1704~1788年）。这位年岁与布歇接近的画家，一生主要致力于肖像画创作，不像布歇那样兴趣广泛。由于专注，再加上也有才能，他成为最优秀的洛可可肖像画家之一，从1750年起，担任路易十五御用肖像画家达二十多载。

18世纪，在欧洲绘画史上，是小画种色粉笔画少见的繁荣期，意大利、法国、瑞士等地都出现了优秀的色粉笔画家，给喜爱这种绘画的人提供了精神和感官的愉悦。受著名的威尼斯女色粉笔画家罗萨尔芭·卡列拉事业成功的影响，莫里斯-康坦·德·拉图尔也把色粉笔当成自己创作的工具，为当时著名的男男女女，留下了动人的写照，其中最杰出者无疑是《蓬巴杜夫人》（彩图40）。

蓬巴杜夫人，是法国国王路易十五的情妇。从24岁到45岁去世，她对宠信她的路易十五有巨大影响，在法国的社会生活里也发挥着不一般的作用。当时的画家和雕塑家，不少人表现过她的形象，它们各有千秋，但最令人难忘的当数这幅色粉笔全身像。蓬巴杜夫人位于画面中央，就像布歇的维纳斯，这种处理是经过反复检验的构图样式，能在均衡稳定中突出主体，众多大师名家都愿意采用，莫里斯-康坦·德·拉图尔也觉得这适合表现盛装的蓬巴杜夫人，加强其尊贵的气派。蓬巴杜夫人优雅地坐在摆满了书籍和地球仪的桌边，手里拿着乐谱，椅背后隐约看到一把琴，桌腿处放着画夹。这些文化用品



图 13-60 弗拉戈纳尔：相会，1771～1773 年，画布油画，318 厘米×215 厘米，纽约弗里克收藏

点明了蓬巴杜夫人绝非仅凭姿色取悦君王的花瓶，她是那个时代有教养的贵妇人的代表，聪明好学，富于才智，热心扶持文艺。不容否认，画中的蓬巴杜夫人也是一位丽人，正处在成熟的阶段，她著名的凝脂般肤色，在一袭银白基调的雅致裙装衬托下，更显得光彩照人。

色粉笔这种工具，不能像油画颜色那样刮除、涂改、覆盖，也无法纵笔大面积涂抹，因此，画家用色粉笔做画时，一般会选择较小的画面，用轻快的速写式的笔法描绘对象，就像德加那批美妙的色粉笔裸女画。但在创作《蓬巴杜夫人》时，莫里斯-康坦·德·拉图尔一反常规，在对色粉笔画来说是相当大的画面上，描绘出近似真人大小的蓬巴杜夫人，不论是她的形体还是周围的物品和环境，全都塑造得实在又细腻，体积感和空间感无不真切如实，令人有种观赏油画的错觉。能做到这一点，证明它的创造者色粉笔技法极为精湛，值得脱帽致敬。

弗拉戈纳尔（Jean-Honoré Fragonard，1732～1806 年）是法国洛可可美术后期的代表人物。十几岁起，他先后师从当时画坛上两位大家夏尔丹和布歇，从他后来的发展看，他应当更心仪布歇。1752 年，弗拉戈纳尔在布歇支持下，获得罗马奖，到意大利深造期间。他像布歇一样，颇为迷恋提埃波罗轻快明丽的画风。归国后，弗拉戈纳尔的心思主要放在表现男女私情之类的轻佻绘画上，力求投合贵族的情趣，著名的《秋千》就是这样的作品。布歇去世后，趣味和画风接近老师的弗拉戈纳尔，成为他的继承者，依然描绘那种典型的洛可可风绘画。70 年代初，弗拉戈纳尔为路易十五最后、据说也是最美的情妇杜巴里夫人，创作了一组总题为《爱之旅》的油画，有人也把这套组画称为《牧人之恋》。不管叫什么，它的主题是典型的洛可可绘画主题，那就是男女青年之间的爱恋。

《相会》（图 13-60）是其中的一幅代表性作品，一如弗拉戈纳尔前述名作，幽会中的这对情侣，也被安排在一处私秘的漂亮花园里。用美景来衬托俊男倩女的相聚，这种套路在西方文艺中素有传统，年轻男女牧人的缠绵爱情，就常用旖旎的田园风光做背景。在描绘当代男女之情时，弗拉戈纳尔利用了超常的大画布，它的幅面，远胜过一般洛可可绘画，前文提过的那些华托、布歇等人的名作，不管场面多大，人物多多，都要小它不少。这样的规模，在尚小崇巧的洛可可画家手中，实在稀罕，它更接近文艺复兴和巴洛克时期那些大题材的绘画。话说回来，虽然弗拉戈纳尔赋予它大歌剧的舞台，但它只是短小的情歌，无论怎么用力，效果却只能是轻快的。围墙内警觉张望的少女，从梯子上爬到墙头的急切情郎，他们两人的动作神



情都刻画得维妙维肖，令人信服。以灵动精准的笔触点染出来的蓝天，绿树和粉白相间的花朵，诗意地烘托着这对身着浅黄和鲜红服装的恋人，使他们一下子就吸引住观者的目光，这种色彩的处理，是弗拉戈纳尔在《秋千》中成功运用过的，在这幅画上，它再度收到了良好的效果。这是一首轻快的青春恋曲。

弗拉戈纳尔并不仅仅画恋爱、偷情之类的题材，他也画严肃的历史画，也画风景画和肖像画，其中一些画法显得更奔放、更大胆。不过，他最具代表性的绘画，还是《相会》这样的“轻浮”之作。某种意义上，布歇、弗拉戈纳尔能用这样的方式表现这样的题材，也得益 18 世纪更加自由开放的文明新风，要知道这也是伏尔泰和启蒙运动的时代。

### 夏尔丹及其他美术家

夏尔丹 (Jean-Baptiste Siméon Chardin, 1699~1779 年) 生活在洛可可风盛行的时代，与布歇也是朋友，弗拉戈纳尔跟他学艺，还是布歇推荐的，但从他的艺术倾向和绘画方式上看，显然有别于典型的洛可可美术，具有更加朴实、更加单纯的特点。夏尔丹笔下的世界，既不同于华托笔下的世界，也不同于布歇笔下的世界。它没有贵族的游乐、没有神话的场面、没有幽会和偷情、没有娇媚的裸女和名媛，同样也没有轻快的画法和亮丽的色彩、没有浮华做作的气息。夏尔丹一生主要描绘普通百姓（法国社会的第三等级）的日常生活，以及他们生活中的物品。换句话说，他主要从事风俗画和静物画创作。夏尔丹的绘画，无论从选材还是从画风上看，都与 17 世纪的荷兰绘画有内在的联系。体现在他作品中的写实性，深受启蒙思想家狄德罗赞赏，也颇受后代画家推重。

《餐前祈祷》(图 13-61) 现藏罗浮宫，是夏尔丹风俗画的精品。像这位画家的众多绘画，它的幅面也不大，场景亦简单，与作品的主题和风格和谐一致。餐室很朴素，墙壁光秃秃的，只有一角搁板上放了些厨房用品。画面中央，是同样朴素的餐桌和座椅，一位衣着也同样朴素的年轻妇女，一边摆放食物，一边嘱咐孩子快点儿祈祷，感谢上帝的恩典。不用多说，这样的绘画，摆放在《朝拜基西拉岛》或《梳妆的维纳斯》旁边，会产生什么效果。两个世界的反差，实在太强烈，法国社会后来的大变革，不是无因之果。

夏尔丹把这个充满人间亲情的家庭生活场面处理得生动自然，不露斧凿痕迹。妇女和孩子，实际是组织在金字塔构图中，但她们彼此的联系显得何等从容，就像直接在现场捕捉到的。同样，平实的笔触、沉着的色彩、舒缓的光线、实在的空



图 13-61 夏尔丹：餐前祈祷，约 1740 年，画布油画，50 厘米 × 39 厘米，巴黎罗浮宫



图 13-62 夏尔丹：有银质广口杯的静物，1761 年，画布油画，33 厘米 × 41 厘米，巴黎罗浮宫

间，为这个朴素的第三等级民俗图增添了更强大的说服力。当时有论者把夏尔丹称为“法国的特尼埃”，但流溢在这位法国画家风俗画中严肃的精神和内在的诗性，以及艺术上的分寸感，使他远远胜过 17 世纪荷兰风俗画家小特尼埃。

夏尔丹的风俗画，无疑发挥着教化的功能。他的静物画，是否具有同样的作用，似乎很难说。不过，正如他在风俗画中离开了上流社会，他创作静物画时，始终把目光盯在普通人家平平常常的生活用品上，着力揭示物质世界中蕴含的形式美感和诗意。夏尔丹不像许多荷兰静物画家追求展示丰盛的物品和精细的技巧，通常只在小小的画面上，以古典式的稳重构图，组织起有限的生活用品，让它们在形色和质感的精妙配合中，共同营造令人陶醉的静物之诗，无论多么普通的物品，在他笔下都闪耀着美的光彩（图 13-62）。可以说，夏尔丹是塞尚之前最杰出的静物画家。他的那种朴实，是真正艺术才能的体现，远比表面华丽壮观的东西需要更多的修养和技艺。

在夏尔丹之后，还有一位画家博得狄德罗的赞赏，他就是格勒兹（Jean-Baptiste Greuze, 1725~1805 年）。格勒兹主要是画“有惩恶扬善功能”的风俗画，狄德罗推崇他，就是觉得他的绘画能以平民的道德对抗贵族的堕落。跟夏尔丹相比，格勒兹明显是“道德的画家”，无论是描绘家庭的生活，还是刻画甜美的少女，格勒兹都极力让观者读出其中的教训。《忘恩负义之子》（图 13-63）很好地展示了格勒兹绘画的基本特色。这里是普通家庭中的一幕，老父正在愤怒地斥责着令他深为绝望的浪子，年轻人也做出激烈的反应，家里的妇女和孩子力求平息这场风波，一侧的男子冷眼观望着，似乎暗自窃喜。画面就像舞台，所有人物全是演员，尽力用夸张的动作和表情来吸



图 13-63 格勒兹：忘恩负义之子，1775 年，画布油画，130 厘米×162 厘米，巴黎罗浮宫

引观众注意。这种用功造势的做法，或许正是当年格勒兹深受欢迎的地方，但它实在幼稚。在今天，格勒兹的这类作品，只在说明时代趣味和艺术风尚时有价值，要从中获得审美的快感或精神的升华，已经不可能。夏尔丹的风俗画，如果说有教诲，那也是自然而然从艺术化的生活场面中散发出来的，就像幽香从兰花里飘出那样，而不是靠拙劣的演员拼命挤眼泪，捶胸顿足，扯着嗓门大喊大叫做到的，那不单无法让教诲渗入心房，反而会激起反感。相比之下，格勒兹笔下柔美的女性像，似乎还保有些许魅力。

维热-勒布伦（Elisabeth Vigée-Lebrun, 1755～1842 年）是 18 世纪后期法国最著名的女画家。美貌、才气再加上勤奋，使她很快走上成功之路。24 岁时，维热-勒布伦成为路易十六之妻玛丽-安托瓦妮特王后的画家，与王后的良好关系，有助于她在更广阔的天地里发挥肖像画家的才能。维热-勒布伦既为女性画像，也为男性画像，但在她大量的肖像画中，最著名、最动人的还是描绘女人的作品。维热-勒布伦为自己画过不同的自画像，《带女儿的自画像》（图 13-64），没选择自画像常见的执笔作画的样子，来展示自己美术家的身份，而是把自己当成母亲来表现。启蒙运动的思想家重视母亲对孩子的作用，不知维热-勒布伦是否了解他们的观点，但她显然珍视母亲的身份，用完美的古典式构图，动人地展示了她与女儿相拥相抱的可爱形象，某种程度上，拉斐尔那种理想化圣母子图变为了自己私人化的母女亲情图。维热-勒布伦肯定喜欢这样为女人画像，两年前，她为玛丽-安托瓦妮特画那幅著名全身像

图 13-64 维热-勒布伦：带女儿的自画像，约 1789 年，画布油画，130 厘米×94 厘米，巴黎罗浮宫

图 13-65 拉比耶-吉拉尔：由两名学生相伴的自画像，1785 年，画布油画，211 厘米×151 厘米，纽约大都会艺术博物馆



时，就在这位王后身边安排了她的儿女，着力刻画玛丽-安托瓦妮特母性的光彩。

展示女性娇柔可爱的形象，似乎有与布歇和弗拉戈纳尔等人绘画相近之处，但这是浮浅之见，无论从构图、造型、线条、色彩上看，还是从整体的格调和情韵上看，这幅母女图都脱离了典型的洛可可风。维热-勒布伦虽然政治立场与达维德相左，艺术倾向上却与这位同代画家接近，她的绘画，古典风胜过了洛可可风。拿破仑能接纳她，让她重返巴黎，或许也与她的画风并不令他反感有关。

我们已经了解到有教养的贵族女性在 18 世纪法国文化生活中的作用。在相对开明的社会氛围里，女性画家的增加和成功，也就不会令人惊奇了。除了维热-勒布伦，还有一位成功进入皇家美术学院的女画家，这就是比她年长一些的拉比耶-吉拉尔（Adélaïde Labille-Guirard，1749～1803 年）。拉比耶-吉拉尔在维热-勒布伦创作《带女儿的自画像》之际，也创作了一幅生动的自画像，这幅由两位女学生陪伴着她的自画像（图 13-65），还是运用常见的方式，揭示她引以为傲的画家身份。画布前，坐着真人般大小的女画家，她手持画笔和调色盘，正处在工作状态中。这样的处理，不禁令人想到《宫女》上的委拉士开兹。而她的盛装，也让人联想起荷兰 17 世纪女画家莱斯代尔的《自画像》。她的打扮，显然不适合画油画，正如今日女性，照相时，总会认真美化自己一样，拉比耶-吉拉尔也不愿面对公众时一身油彩，仅仅是个擅长绘画的女人。漂亮的长裙，为画面上的她提供了一个标准的金字塔形，面前的画布和身后的学生，彼此呼应，陪衬着她醒目的形象。扩展开来，她与两个女弟子，也处在一个更大的金字塔形内，有着





图 13-66 法尔康涅：彼得大帝骑马像，1782 年，青铜，像高 350 厘米，圣彼得堡

更紧密的联系。这些处理，与人物饱满的形体、稳重的姿势、沉着的色调，结合在一起，构成了一种大气的纪念性效果。无疑，画出这幅画的女子，不是弗拉戈纳尔那种荡秋千或等情郎的女子。

法尔康涅（Étienne-Maurice Falconet，1716～1791 年）早年师从路易十五御用雕塑家勒莫安，掌握了轻巧的洛可可雕塑风格，所做《浴女》，在风貌上，与布歇绘画中娇柔的女性形象相似，明显流露出洛可可美术注重感官愉悦的倾向。但他的创作还有另一面，《彼得大帝骑马像》（图 13-66）可以为证。

18 世纪下半叶，俄国女沙皇叶卡捷琳娜二世，决定在首都彼得堡为彼得大帝建立一座纪念碑。她接受狄德罗建议，聘请法尔康涅承担此项任务。受启蒙运动精神感染，法尔康涅决心把这位大力进行改革、推动俄国发展的沙皇，塑造成理想的君主。骑马像，这种历史悠久的歌颂性纪念像，自然是合适的选择。法尔康涅没有模仿那些著名的青铜骑马像先例，他放弃那种端正的基座，在涅瓦河畔放置了一块山峰般的巨石，彼得大帝就骑马立在山颠，他那稳坐在前蹄凌空腾起的骏马上的身影，清晰映在蓝天中，有力地烘托出一种昂扬向前的气势。法尔康涅就这座纪念碑写过如下一段话：“我的沙皇不拿权杖，骑在马背上，驰骋在祖国的原野……大自然和守旧势力给他设置了无数障碍，但他用智慧和毅力克服了它们，以惊人的速度

改变了国家的面目。”显然，这尊骑马像实现了他的理想。

这个在构图上大胆创新的青铜像（从古罗马到文艺复兴，标准的样式是马匹沉稳地行进），是近代少有的雕塑骑马像杰作。几十年后，达维德创作了构图近似的《拿破仑跨越圣贝尔纳峰》，为它提供了绘画领域的对照物。不论是他的彼得大帝，还是达维德的拿破仑，都远离了洛可可美术风格。

## 第九节 18 世纪意大利绘画

进入 18 世纪，意大利美术丧失掉了以往几个世纪那么重要的地位。在引领潮流方面、在艺术成就方面，它都无法同学习过它的法国相比。但意大利美术还有值得关注的地方，尤其是它的绘画。

令布歇和弗拉戈纳尔迷恋的威尼斯人提埃波罗（Giovanni Battista Tiepolo, 1696~1777 年），是 18 世纪意大利画坛最著名的人物。提埃波罗，继承威尼斯画派精于用色的特长，也继承了包括委罗涅塞在内意大利画家擅长画壁画的本领，在欧洲大型的建筑内，留下了一批富于个人特色的装饰性湿壁画。

提埃波罗，与德国建筑师诺伊曼合作，为维尔兹堡亲王兼主教宫创作了不少装饰壁画。画在帝王厅内的一组湿壁画，是赞颂腓特烈一世这位历史上著名的神圣罗马帝国皇帝的。《腓特烈皇帝与勃艮第的贝娅特丽克丝的婚礼》（图 13-67），表现了一场典型的欧洲帝王婚姻（与法国勃艮第伯爵女儿结合，为这位德国皇帝带来普罗旺斯和勃艮第部分的土地）。在处理这个发生在 12 世纪中叶的历史事件时，并没采取写实的方式，而是运用了委罗涅塞和鲁本斯那种理想化的方式。提埃波罗让这个出现在帝王厅顶壁上的场面，与帝王厅内整个壁面的明快色调，保持着高度统一，使整体建筑内部的效果十分和谐。在阳光照亮的高大殿堂，教皇正主持着这场婚礼，从上到下，众多来宾见证了这个庄严神圣的仪式。拉开的波动状帷幕，飞翔的天使，以及欢快的人物，明丽的色彩，轻巧的笔法，使这幅湿壁画兼具了巴洛克与洛可可的特征。某种程度，那些把提埃波罗纳入巴洛克美术家或洛可可美术家的人都有道理。强调宏大的一面，或注重轻快的一面，虽然都可以，但更确切的论断，还是把提埃波罗看成承前启后的混合型画家为宜。

到了 18 世纪，意大利最活跃的美术中心，应当说是威尼斯。水城威尼斯，素以风光旖旎著称，历来吸引各地的游客，随着文明的发展，交通的改善，到威尼斯观光的人日益增多。在大游学的热潮中，英美及北欧等地的年轻绅士，后来还有淑



女，涌入意大利参观文化景点，更是必修课。没有今日便捷的相机，风景画不失为值得收藏的纪念品，获得人们青睐，自然在情理之中。

威尼斯画家卡纳莱托（Canaletto，1697～1768年）就是深受游客喜爱的风景画家。卡纳莱托最擅长描绘威尼斯等地的名胜古迹，《威尼斯总督画舫在防波堤》（图13-68），从各方面看，都鲜明体现出卡纳莱托风景画的特点：大场面，建筑物与自然景色相结合，平稳的构图，明丽的色彩，精确工整的细节。跟其他风景画相比，它更像以测绘工程师的方式，事无巨细地摹写出的图画。对当年的观光客来说，这样的风景画或许就像今日旅游景点出售风光明信片。

图13-67 提埃波罗：腓特烈皇帝与勃艮第的贝娅特丽克丝的婚礼（局部），1751～1752年，湿壁画，德国维尔茨堡宫

图13-68 卡纳莱托：威尼斯总督画舫在防波堤，约1732年，画布油画，77厘米×126厘米，英国王室收藏

## 第十节 18世纪英国美术

19世纪下半叶，英国著名诗人兼文学评论家安诺德，曾慨叹英国音乐和美术并没得到欧洲其他国家承认。确实，仅就美术而言，那状况实在无法跟它光辉灿烂的文学相比，怎能赢得别人的尊敬呢。从文艺复兴起到巴洛克时代，在它画坛执牛耳的，先有德国人霍尔拜因，后有佛兰德人凡·戴克，只有到了18世纪，具有自身特点的英国画派才开始出现。尽管仍称不上美术强国，但总算有了一批优秀的画家，胜过以往只有个别人闪光的情景。

被称为英国绘画之父的贺加斯（William Hogarth，1697～1764年），是最早获得国外承认的英国画家。贺加斯的创作，主要为肖像画和风俗画，纯从技艺考虑，或许《卖虾女》（有些地方，它让人想到哈尔斯的《吉卜赛少女》）等肖像画更精彩；但从流行程度和影响大小来说，则要数《时髦婚姻》和

图 13-69 贺加斯：婚姻契约，1743～1745 年，画布油画，72 厘米×92 厘米，伦敦国立美术馆



《浪子生涯》之类的风俗组画。由荷兰及佛兰德画家推出的风俗画，到了 18 世纪，继续被欧洲其他地区的画家拿来，发挥教化的功能。格莱茨极受欢迎的戏剧般的煽情风俗画是一例，贺加斯颇有市场的讽刺性风俗组画是另一例。

跟英国小说家菲尔丁那类描摹人间百态，带有讽刺意味和醒世作用的长篇小说相近，贺加斯的风俗组画，同样借助生动的人物和情节讽刺时弊、告诫世人。作为讲故事的高手，贺加斯擅长捕捉富于特色的神态动作，塑造不无夸张意味的鲜明人物形象。如果说格莱兹的风俗画是独幕剧，那么贺加斯的风俗画就是多幕剧。取自《时髦婚姻》中的一幅题为《婚姻契约》（图 13-69）的作品，让人们见识了生动的一幕，贵族正在与富商交易，他的儿子将娶后者的女儿。契约签订后，贵族就有钱继续建造时尚的大宅（它就在窗外），富商也就有了所需的地位，无论是坐在圆桌边的两位家长，还是共坐一椅的双方儿女，全都活灵活现而又略带夸张地扮演着自己承担的角色。由此，《时髦婚姻》开始了，再经过五幕，最终以悲剧收场。这样的组画，有些像今日的电视连续剧，有广泛的受众，靠着能批量复制的雕版，贺加斯名利双收，那情况，有些类似往昔的丢勒。

贺加斯之后，英国画坛上的双雄，是雷诺兹（Sir Joshua Reynolds, 1723～1792 年）和庚斯博罗（Thomas Gainsborough, 1727～1788 年）这对对手。

18 世纪下半叶，雷诺兹无疑是最有权威的英国画家。1768 年，英国皇家美术学院，在法国皇家美术学院诞生一百多年后，也成立了，它的首任院长就是雷诺兹。雷诺兹倾心古典美术，推崇米开朗琪罗和拉斐尔这样的文艺复兴美术大师。





图 13-70 雷诺兹：扮成悲剧女神的西登斯夫人，1784 年，画布油画，236 厘米×146 厘米，美国圣马力诺亨利·亨廷顿图书馆与美术馆

图 13-71 庚斯波罗：西登斯夫人，1785 年，画布油画，126 厘米×99 厘米，伦敦国立美术馆

在一系列演讲中，雷诺兹宣扬纯正的趣味和原则，倡导“宏伟风格”。雷诺兹的影响，从封爵和担任英王首席画家这两件事上，可见一斑。

用宏伟风格描绘高贵严肃的题材，或者说创作历史画，一直是雷诺兹梦寐以求的理想事业，但历史没给他这样的机遇，他只能把精力和时间花在受欢迎的肖像画创作上，甚至还要靠助手们帮忙才能满足社会的需求。不过，雷诺兹给众多英国名流画像时，依然赋予画中男男女女庄重的风貌，保持着 he 心目中的完美状态。有时，他还会借用古典美术的处理方式，来加强高贵的意味。在女演员萨拉·西登斯红遍伦敦之际，雷诺兹为她画了一幅全身像（图 13-70）。在这幅色调沉着、造型坚实的肖像画中，雷诺兹似乎并不想把美貌的萨拉·西登斯画成迷人的女子，而是要把这位擅长悲剧的女演员变为能体现崇高的悲剧精神的女神。借助构图的视点，雷诺兹让坐在宝座般大椅上的萨拉·西登斯具有了高高在上的感觉，观者不得不仰视她悲剧女神般庄严的形象，她凝望上空的目光里闪耀灵感的光芒。显然，萨拉·西登斯的全身像，正如画题所示，带有了更普遍更抽象的理想色彩。为此，雷诺兹不得不付出难免沉闷、难免做作的代价。真正把自然与理想完美结合的境界，对雷诺兹来说，始终是无法企及的，这也就是他与他崇拜的古典大师根本的差别。

在雷诺兹深受英国上流社会推崇，与伦敦文化界精英颇为契合之际，另一位更具个性也更卓越的画家也出现了，此人就是比雷诺兹略微年轻的，从外地成长起来的庚斯波罗。正如他的对手雷诺兹，庚斯波罗也要靠画肖像谋生，他不止一次说过，肖画像是职业，风景画是爱好，但不论是职业还是爱好，

他都有不俗的成果。有些时候，他还把两者结合在一起，创作出动人的风景中的肖像，如著名的《谢里丹夫人像》。

庚斯波罗晚期移居伦敦，就在雷诺兹完成《扮成悲剧女神的西登斯夫人像》后不久，庚斯波罗也为这位女演员画了一幅半身像。作为画家，庚斯波罗并不认同雷诺兹那些理想和规则，在画风上，他吸收了鲁本斯、凡·戴克和同时代法国画家的经验，以远比雷诺兹清新明快的方式，描绘面前的真实人物。《西登斯夫人像》（图 13-71），不论是否有意，显然是对雷诺兹的挑战。构图处理上更随意，萨拉·西登斯侧身坐在轻便的椅子上，平视着前方，显得十分自在从容。同雷诺兹笔下女神般的形象截然相反，庚斯波罗让人们看到了一位穿戴入时的美女。她的黑褐色眼睛，她的直勾勾的大鼻子，她的白肤、红唇、纤手，她温柔宁静的神态，全是画家着力用轻巧的笔触和美妙的色彩描绘的，目的是再现一个具体的生命，一位光彩照人的女演员。如果说这是一场与雷诺兹的竞赛，那么胜利者无疑为庚斯波罗，他的洋溢着生气的女人，要比雷诺兹庄重的女神有魅力。

#### 思考题：

1. 巴洛克美术的主要特点是如何体现在 17 世纪意大利绘画、雕塑和建筑中的？
2. 卡拉瓦乔的绘画贡献何在？他对哪些画家产生了影响？
3. 普桑与克洛德·洛连的艺术追求是什么？结合具体作品加以阐述。
4. 委拉士开兹的绘画有哪些特色？
5. 如何评价鲁本斯的绘画？
6. 荷兰绘画三大师的创作风貌各有什么特点？
7. 德国与奥地利的巴洛克建筑和雕塑的主要成果。
8. 法国洛可可美术的基本倾向及代表人物的艺术成就。
9. 18 世纪英国美术有什么重要的表现？

#### 讨论题：

不同国家的社会状况对美术造成的不同影响。

## 第十四章 从新古典主义美术到后印象主义美术

### 第一节 新古典主义美术与浪漫主义美术

18 世纪后期，欧洲社会迎来了大震动、大变革，随着法国大革命而来的，是贵族与资产阶级地位的降升，是政治体制的变动，是思想观念的碰撞，是经济和科技的发展，一句话，到了 19 世纪，欧洲已没有了往昔旧制度下的种种社会景观，支持和赞助文艺的力量和方式自然而然也发生着变化，美术家受不同的观念和个人的爱好左右，自觉不自觉地投入新起的潮流，以自己的创作，回应着社会并不一致的需求，形成了更多样的风格交替变幻的局面。在现代世界中，最早的两股美术运动，同时出现在洛可可风仍没完全停歇的旧时代。18 世纪中叶，在考古发掘激起的崇尚古典文明之风的熏陶下，在启蒙运动精神的感召下，伴随着对洛可可美术反感而来的，是新古典主义美术。新古典主义美术家，以古代希腊罗马、意大利文艺复兴等时期的古典美术为典范，力求再造严肃而崇高，优美而和谐，单纯而宁静，理想而自然的完善美术，传承伟大古典美术的精神和形式。在这面大旗下，集聚了不同国度、不同政见、不同才能的美术家，从他们的创作中，能够见到新古典主义基调下的种种变化。与新古典主义潮流一起涌来的，还有回归自然，迷恋中世纪的风气，浪漫主义从中露出了端倪，从此，与新古典主义相对的浪漫主义日益发展，在 19 世纪头几十年间，成为席卷欧美、影响深远的文艺运动。浪漫主义美术强调个性表现，主张创作自由，重视感情与想象。它同崇尚普遍人性，坚信传统价值，追求严谨形式，注重理性与感性统一的古典美术及新古典主义形成了鲜明对照。



图 14-1 门格斯：帕耳那索斯山，1761 年，湿壁画，罗马阿尔巴尼别墅



图 14-2 韦斯特：沃尔夫将军之死，1770 年，画布油画，151 厘米×214 厘米，渥太华加拿大国立美术馆

### 新古典主义最初表现：18 世纪后期美术

随着考古挖掘的进展，随着学术研究的深入，在 18 世纪中叶的意大利，在这个原本就有深厚古典文化传统的国度，好古之风强劲地吹进了上流社会、知识界和美术界。聘用德国美术史家温克尔曼的红衣主教阿尔巴尼，利用其权势和财力，广泛收集各种古物，以满足个人的爱好。他还请温克尔曼的好友、同样迷恋古典美术的德国画家门格斯（Anton Raffael Mengs, 1728~1779 年）为他做画。门格斯在罗马阿尔巴尼别墅创作了天顶画《帕耳那索斯山》（图 14-1）。这幅湿壁画，与门格斯崇拜的拉斐尔的同名杰作一样，也把文艺之神阿波罗放在画面正中央，以此为轴心，对称地组织起这个文艺圣地的图景。可惜，无论从形式还是从精神看，它无法同拉斐尔的作品相比，其构图的松散、形象的呆板、色调的生硬、格调的浅薄，很难不令人眉头紧皱。说得苛刻点儿，门格斯似乎对不起他那美丽的教名拉斐尔。但在当时，这幅空洞造作的绘画，为门格斯赢得盛名，俨然是新古典主义的中坚和伟大代表。幸亏，后来出现了达维德这样的人物，才改变这种局面。

从整体而言，巴黎在 18 世纪无疑是欧洲美术的中心，不过新古典主义的温床在罗马，达维德这样的外国画家，卡诺瓦这样的本国雕塑家，都是在这里感受到新古典主义精神的召唤，坚定地踏上创造之路的。美国画家韦斯特（Benjamin West, 1738~1820 年）也是远涉重洋到罗马求学的，在门格斯等人影响下，他同样投入了新古典主义的潮流。60 年代初，韦斯特定居伦敦，在那里获得大成功，既成为乔治三世历史画家，也当过皇家美术学院院长。韦斯特的代表作《沃尔夫将军之死》（图 14-2），是一幅历史画。1759 年，英军在魁北克战胜了强大的法军，从而为英国赢得了加拿大。指挥这场争夺海外领地关键一战的英军将领詹姆斯·沃尔夫，为此献出了生命。在描绘这场刚过去的重大事件时，韦斯特运用了古典式的



稳定均衡的人物组合。临终的年轻将军，那姿势也与基督死亡的样式相似，具有明显的理想化倾向，就连那个哀悼他的印第安人也不例外。但沃尔夫并不处处循规蹈矩，他不顾许多古典风范的信徒，其中包括大名鼎鼎的朋友雷诺兹的反对，放弃给英雄人物穿上古罗马服装的做法，让画中的沃尔夫将军如实地穿上了英军军装。而在氛围的渲染上，韦斯特似乎借鉴了巴罗克绘画，这使这幅古典风的历史画也有了一些浪漫化的情调。沃尔夫坚持自见的创作，最终打动了观众，当初反对他的雷诺兹，转而向他致歉，包括乔治三世在内的一些大人物，也纷纷请他复制此作。

### 新古典主义绘画：达维德及其弟子

大规模的古迹挖掘，在18世纪中叶，重又点燃了人们对古代希腊罗马文化的浓厚兴趣，新古典主义的种子开始萌发。与此同时，启蒙运动的精神，启迪着人的心灵，对理性和正义的追求之情日渐高涨，随着法国大革命日益临近的脚步声，法国民众，更加厌恶散发着浓重没落贵族气息的洛可可美术，期待更严肃更高尚的美术。在这样的形势下，已在欧洲出现的尚古倾向，化为一股更雄劲的新古典主义之风，从法国画坛吹起，引发了法国新古典主义美术的大潮，在18世纪末和19世纪初形成了又一波古典美术变奏。

法国画家达维德（Jacques-Louis David, 1748~1825年），是新风格的确立者。达维德早年师从画家维昂，获得罗马奖后，随同老师到罗马深造。六年间，达维德认真研究古典美术，成为古典理想的坚定信徒。终其一生，达维德尽全力推动新古典主义，成为公认的新古典主义领袖。

1784年，达维德在罗马完成了《荷拉斯三兄弟的宣誓》（图14-3）。像他同一阶段创作的其他历史画一样，它也表现古代希腊罗马“伟大的人物和精神”。达维德根据法国17世纪古典主义剧作家高乃依的名作《荷拉斯》，来再现古代罗马人的英雄气概。罗马城与阿尔巴城爆发冲突，为减少牺牲，双方商定，各派三名勇士决斗，根据决斗结果定胜负。最终荷拉斯家族参战的三兄弟获胜，但生还者只剩一人。在描绘这个尽忠报国的事件时，达维特精心选择了出征前荷拉斯三兄弟面对父亲庄严宣誓的一刻。在简洁的古典建筑空间中，人物全突显在前景，老荷拉斯处在画面正中，高举起杀敌的利剑，这成为最醒目的焦点。跨步挺立的三兄弟，一起伸出手臂，对着父亲发出誓言，大厅深处似乎都在回荡着他们雄壮的声音。这些罗马男子的形象，全由有力的直线构成，他们的形体，塑造得雕塑般



图 14-3 达维德：荷拉斯三兄弟的宣誓，1784～1785 年，画布油画 326 厘米×427 厘米，巴黎罗浮宫



图 14-4 达维德：马拉之死，1793 年，画布油画，165 厘米×128 厘米，布鲁塞尔比利时皇家美术馆

坚实，在庄严的建筑背景呼应下，惊人地再造了一个久违的崇高的古代世界。一侧的柔弱妇女和儿童，更加强烈地衬托出三兄弟行为的英勇悲壮。这幅令当时法国人感到振奋的绘画，适应了时代的要求，在期待变革的民众眼中，它是一声呼唤：为祖国而战、为自由而战！本为王室创作的绘画，却变成推翻它的号召，历史真是神奇。

从一扫洛可可柔弱萎靡之风的《荷拉斯三兄弟》问世起，达维德英雄般的新古典主义绘画旗手形象开始确立，他继续用雄强有力的手法，描绘具有崇高意味的人物和场面。大革命后，达维德成为雅各宾党领袖罗伯斯庇尔的朋友，主宰着当时法国艺坛，用自己的才能为革命服务。1793 年，著名革命家马拉被夏洛特·科黛刺死，目睹遇难现场的达维德深受震动，应雅各宾党委托，满怀激情地创作了他最优秀的纪念像《马拉之死》（图 14-4）。像韦斯特的《沃尔夫将军之死》，这幅画表现的也是当代的真人真事，但它一无夸饰的意味，以高度简洁的艺术语言，再现了画家本人十分熟悉的马拉最后一刻的样子。马拉患有严重的皮肤病，只能泡在药水里工作，就在遇刺前一天，达维特还拜访过他，见到他在浴缸里写作的情景。显然，这种韦斯特缺乏的实感，也是保证此画如此精彩的一个因素。达维德选择了与主题相适应的庄严稳定的构图，彻底排除一切无关宏旨的细节，在画面前景，只保留最关键的因素。深暗的背景，鲜明地突出了马拉基督般的受难形象，他僵卧在浴缸中，手里还握着夏洛特·科黛交给他的请愿书，地上带血的刀子是一位女郎借机刺杀他的凶器，手中的鹅毛笔和木箱上的墨水盒等物品，表明了当时他工作的状态。题在木箱上的法文，是唯一非现场的因素，这是画家本人的献词：献给马拉，



图 14-5 达维德：雷卡米耶夫人，1800 年，画布油画，173 厘米×243 厘米，巴黎罗浮宫

达维德。达维德深谙古典美术的精髓，在描绘这一令他心潮难平的场面时，有意控制感情的宣泄，决不像格莱茨那样动辄就感动得一塌糊涂，让画中人张牙舞爪，大喊大叫。正是由于这种艺术的分寸感，让《马拉之死》获得了深沉的感染力，以欲扬先抑的方法，把悲剧的崇高精神和净化效果，久久留存在作品中。新古典主义严谨的风格与卡拉瓦乔式的明暗对照，和谐地配合，使《马拉之死》成为名副其实的纪念性绘画杰作。

进入拿破仑时代，倾心古罗马文明、注重文艺社会功能的拿破仑，同样器重达维德。作为拿破仑首席画家，达维德为拿破仑本人画了一批表现他的优秀作品，如《拿破仑跨越圣贝尔纳峰》、《加冕式》等。与此同时，达维德也为巴黎名流，画了不少动人的肖像画，《雷卡米耶夫人》（图 14-5）无疑是此类作品中最著名的。雷卡米耶夫人以美貌和聪慧著称，她的沙龙是保守派和文艺界精英夏布多里昂等趋之若鹜的场所。达维德画这幅肖像时，她正值 23 岁。达维德一如既往，选择清晰质朴的古典方式来表现这位名媛。在一无装饰的室内，雷卡米耶夫人一袭古式白袍，自然地依卧在雅致单纯的长靠椅中，回转过美丽的面庞注视着我们。她的简单的发型，她的赤裸的双足，她的不戴佩饰的装束，她的略显严肃的神情，全都显示着达维德推崇的艺术境界，那就是纯朴的高贵。这件作品是那么引人，很快那靠椅就获得了“雷卡米耶式”的称谓，成为人们青睐之物。直到 20 世纪，比利时画家马格里特还据此创作了一幅新颖别致的绘画。

波旁王朝复辟后，年迈的达维德避居布鲁塞尔，他的辉煌岁月已逝，再创造不出以往那样充实有力的绘画，在他众多的

弟子手中，新古典主义旗帜仍在挥舞，但已没有他那样雄健的臂力了。

在达维德为雷卡米耶夫人画完全身像五年后，雷卡米耶夫人又请一位画家为自己画了另一幅全身像。这位画家就是热拉尔（François Gérard, 1770~1837年），虽然信守新古典主义原则，但他已无老师达维德的豪情和气势。以甜美的画风描绘神话中的恋爱场面之外，他还以相似的手法创作肖像画，《雷卡米耶夫人》（图14-6）充分反映了他的艺术特点。除了个别地方（如赤足）与老师那幅肖像近似，从形式到情调，热拉尔的作品，透露了另一种新古典主义绘画的面目。在华贵的环境中，雷卡米耶夫人扭转着身子，略歪着头，微笑地注视着我们，她的姿势与达维德更舒展更庄重的雷卡米耶相比，带有了更多婀娜的味道。正面的上半身，使热拉尔能细腻刻画雷卡米耶夫人坦胸露肩的美态。整个画面，全在强调这位年轻女人娇媚动人的样子，而这正是她所期待的。如果达维特那幅全身像令雷卡米耶夫人满意，或许她就不会请热拉尔为自己画这幅美女图了。

安格尔（Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1780~1867年）是达维德最有成就的弟子。靠了他，在浪漫主义乃至写实主义相继成为法国美术主流的数十年间，新古典主义绘画仍能在法国持续闪耀光芒。尽管有所变通，尽管沾染浪漫色彩，在其漫长的一生中，安格尔以固执的态度和卓越的才华，捍卫着新古典主义的基本原则。

法国绘画史上，有过线条与色彩之争。这种情况在安格尔与德拉克罗瓦身上重现，当时报刊上的表现两人决斗的漫画，能让今人想见那时的激烈冲突。但真正的艺术家往往是超越宗派的，往深处看，两位大师的对立，或许并不像信徒宣扬的那么绝对。与达维德相比，安格尔更关注纯化造型语言，致力形式完美。观念上的保守，并不能掩盖他精湛的艺术造诣，一些跟他观念迥异的现代画家欣赏他，并非无根无据。像大部分倾心古典美术的画家一样，安格尔也相信绘画有等级，描绘神话、宗教、历史、经典文学故事之类题材的绘画属于最高等级。可惜，在这方面，他不如深深敬仰的拉斐尔，也不如达维德，他精心创作的此类宏篇巨制，大多显得空泛造作，缺乏真正感人的品质。令安格尔成为不朽者的，还要说是他本人也许不那么看重的肖像画和裸女画。

安格尔运用线条造型的功力，以及细腻精致的笔法，在一系列优雅的上流社会女性肖像画中，展示得淋漓尽致。《迪沃赛夫人》（图14-7）是其早期这类肖像画的精品。这位美丽的





夫人端庄地坐在椅中，正面的形象略微偏右，借助左边的圆弧形椅背，使构图实现了均衡。头与身体之间角度的变化，消减了正面像往往难免的呆板。从椅背的弧线，经画面右方的肩和手臂，再回到椅背，画出了一个完美的圆形，它美妙地配合着刻画精细的迪沃赛夫人高雅迷人的风姿。这样的女性形象，仿佛温室中娇美的花朵，散发出独特的幽香。

安格尔精于演奏小提琴，在法国，“安格尔的小提琴”成为业余爱好不凡的代名词。音乐素质或许潜移默化地影响了他的画艺，他的线条总是处理得那么流畅、那么和谐，那么富于韵律感和表现力。这种特色不单体现在安格尔的肖像画中，也体现在他的裸女画中。安格尔笔下的裸女，不再像以往的那些裸女画，大多没有了古典神话的题材，既不是维纳斯，也不是达那厄。现藏罗浮宫的《大宫女》（彩图 41），透露出安格尔取材上的偏好。“宫女”（Odalisque）一词，指土耳其等伊斯兰国家苏丹后宫中的女奴或嫔妃，这样的带有东方色彩或异质文明因素的题材，18 世纪就已出现，但古典趣味的美术家大多不屑一顾。一般而言，热衷东方等异域事物的，是浪漫主义者。安格尔反复描绘宫女，被视为向浪漫主义趣味让步的表现。但安格尔并不像德拉克罗瓦那样有实际体验，他是在罗马的画室里照欧洲女模特儿刻画宫女形象的。构图仍然取依卧

图 14-6 热拉尔：雷卡米耶夫人，1805 年，画布油画，225 厘米×145 厘米，巴黎卡纳瓦莱博物馆

图 14-7 安格尔：迪沃赛夫人，1807 年，画布油画，75 厘米×57 厘米，尚蒂利孔代博物馆

式，沿对角线安排宫女的姿态，那以背部示人的样子，有些类似委拉士开兹的《照镜子的维纳斯》，但她回望的神态使这幅裸女图显示了更诱人的特色。一条流畅优美的曲线，从背部一波三折地延伸至足部，细长的玉臂，呼应着这条S形的线条，动人地展现了宫女美妙的形象。有人指责宫女的背部不符合人体结构，多了几节脊椎骨，但对安格尔这样的美术家来说，绘画并非解剖学，美是它的终极目标。在这种加强颀长感的人体处理中，与样式主义画家的手法有相似之处，这种情况也被看成背离达维德的现象。但只要看一下宫女的美丽端庄的面孔，谁都会感受到纯粹的拉斐尔风貌。不论有什么别样的因素，安格尔是坚定的古典艺术信徒，是新古典主义美术最后一位伟大的代表，这是不容质疑的。安格尔教室上的题词“素描代表正派的美术”，是他信念的体现，他把色彩当成素描的仆人。不过，在其特定的绘画语言内，色彩仍然有它的表现力，与其艺术追求关系和谐，《大宫女》的冷暖色彩配置就是明证。

安格尔迷恋裸女画的热情，一直持续到生命的最后时刻，《泉》和《土耳其浴室》从不同角度反映了这种热情，与更趋肉感之美的《土耳其浴室》相比，早几年完成的《泉》（图14-8）显示着更纯正的古典格调。手持水罐的裸体少女，站在泉边，亭亭玉立的形象，婀娜中不乏清纯之气，称得媚而不俗，令人不由忆起古希腊雕像。安格尔所言“线与形愈单纯，美与力就愈强大”，在这里得到了充分体现。

### 新古典主义雕塑

就雕塑这种更静态更严格受材料限制的美术品种而言，它显得更适合新古典主义精神。从古代希腊罗马传递到文艺复兴的古典美术理想，大多是由雕塑作品体现的。温克尔曼，标举“高贵的单纯、静穆的伟大”这一古典美术境界时，主要就是以古希腊雕塑为据的。照理，新古典主义应当在雕塑领域获得更大成就，但事实恰恰相反，新古典主义在绘画领域成就更突出。新古典主义雕塑面临的这种困境，显示了绘画这种能更广泛更深入更自在地表现各类题材和情景的艺术，在西方社会发展的历程中，更适合现实需求，进一步领先了雕塑，成为更多有才能的美术家愿意进入的领域。虽然有落后绘画的趋势，但仍有优秀的美术家坚守着雕塑事业，创造出新古典主义风貌的佳作。

在投入新古典主义雕塑创作中的雕塑家群体里，达维德的同胞乌东（Jean-Antoine Houdon, 1741~1828年），年龄最长，与达维德均是法国新古典主义最初的代表。乌东师从洛可



可雕塑名家皮加勒，获罗马奖后，赴意留学深造。这种经历，达维德、安格尔都有过。在罗马法国学院建立以来，许多著名法国美术家通常要循此路径成长。正如达维德在罗马创作了《荷拉斯三兄弟的宣誓》一举成名，乌东也在罗马完成了为他带来声誉的《剥皮人体》，这件显示出精湛人体解剖知识的独特塑像，此后成为各国美术学院长期应用的教学模型。

归国后，乌东继续卓有成效地创作不同的雕塑，既有神话题材的虚构之作，也有再现真人的肖像。正是后一类写实因素强烈的作品，奠定了乌东的声望，在他活动的那个时代，欧洲雕塑家无人能与他在肖像雕塑上抗衡。名声远播的乌东，为西方社会一大批最著名的政治家、思想家、艺术家塑造了栩栩如生的形象。华盛顿、杰弗逊、伏尔泰、狄德罗、富兰克林、格鲁克，借助乌东之手，至今仍然鲜活地面对着后人。

熟悉并敬重伏尔泰的乌东，为这位法国文化界泰斗，创作过胸像，也创作过全身像，《伏尔泰坐像》（图14-9）是其中最精彩的。乌东以古典式的沉稳构图，让老年的伏尔泰坐在扶手椅内，他的垂地长袍，增加着庄严的气势。侧转的头颅，削瘦的面孔，探究的目光，极为生动地再现这位智者聪慧机敏的

图14-8 安格尔：泉，1856年，画布油画，163厘米×81厘米，巴黎奥塞美术馆

图14-9 乌东：伏尔泰坐像，1781年，赤陶稿，119厘米，法国蒙彼利埃法布雷博物馆





图 14-10 卡诺瓦：扮成胜利的维纳斯的玛丽·保琳·博盖塞，1808年，云石，160 厘米×200 厘米，罗马博盖塞美术馆



图 14-11 苏夫洛：先贤祠，1757~1792 年，巴黎

形象，真正实现了肖像艺术最高的境界：形神兼备。但乌东并不是纯粹的写实主义者，他要赋予伏尔泰古典的风貌，为此给这位当代人穿上了古罗马人的长袍，让伏尔泰显得更理想更永恒。这样的做法，在乌东此后赴美为华盛顿创作全身像时，又一次出现了，可见这是乌东的信念，而非一时的心血来潮。

同乌东相比，意大利人卡诺瓦（Antonio Canova，1757~1822 年）称得上更纯正的新古典主义雕塑家。卡诺瓦生在威尼斯附近的一座小城，十几岁时到威尼斯学习雕塑，1781 年移居罗马，在这个新古典主义的温床里，很快以自己古典品质鲜明的作品，赢得了盛名。卡诺瓦根据神话故事创作了不少精致的雕像，《丘比特与普绪喀》以巧妙的构图，把雕琢细腻的男女青年组合在一起，传达出爱情的魅力。此作中秀美优雅的裸女形象，反复出现在卡诺瓦的作品里，时而是维纳斯，时而是美惠三女神，但无论是谁，她永远着一副理想化的样子，力求接近古代希腊雕塑的境界，也许这只是卡诺瓦心目中的古代希腊雕塑的境界。

卡诺尔的优美雕塑，使他成为时代宠儿。拿破仑及其家族同样器重卡诺瓦，请他为自身塑造纪念性雕像。在遵循古典风范时，卡诺瓦远远超过了乌东，他创作的拿破仑全身立像，这位当代英雄，竟然赤裸全身，像古希腊神明一样站立在人们面前。卡诺瓦为拿破仑妹妹雕刻全身像，仍然采用理想化的方式。作品的标题《扮成胜利的维纳斯的玛丽·保琳·博盖塞》（图 14-10），说明了卡诺瓦的创作思路，他把这位公主处理成手拿金苹果的维纳斯，暗示她就像在竞赛中战胜朱诺和雅典娜的最美女人。玛丽·保琳·博盖塞半裸着身子，依卧在华丽的大床上，整个形象，比例匀称，姿态优雅，呈现一派端庄高贵的气派。流畅的曲线与光润的表面，在形成美妙的视觉效果



上,也发挥着不容忽视的作用。理想美与实体感相辅相乘,是它成功的一大保证,这大约也要归功于为自己身体骄傲的这位贵妇人,要知道卡诺瓦并不是凭空虚构她迷人的胴体的。在一定程度上,亲眼目睹的实感帮卡诺瓦克服了理想化带来的副作用。

### 新古典主义建筑

法国建筑师苏夫洛(Jacques Germain Soufflot, 1713~1780年),是一位精通古典建筑艺术的博学之士,深受王室器重,承担了不少法国重要的建筑任务。1755年,苏夫洛设计的圣热纳维耶芙教堂开始动工,直到他逝世后才建成。大革命爆发后,为筹措资金,新政权没收了一切教会产业,但革命者没卖掉这座供奉巴黎主保圣人的教堂,而是把它改成安葬自由斗士的场所,由此,它获得众人熟知的称谓:先贤祠。

先贤祠的平面,取希腊十字形,是不少古典倾向的建筑师偏爱的集中式布局。其内部,由于用跨距大的细柱支撑,显得开阔疏朗。中央圆顶及鼓形座,借鉴了雷恩的圣保罗主教堂的处理方式,凌空架在一圈柯林斯圆柱之上的圆顶,宏大的气势,不输于同在巴黎的荣军院教堂。而它的立面,由高大壮美的柯林斯圆柱托起雕饰的山花,不禁令人想起古罗马万神庙的立面,其雄伟的效果似乎更胜前人一筹。虽然几经修缮变动,巴黎先贤祠始终以庄严、明快、简洁的面目吸引着人们的视线(图14-11)。

新古典主义不仅在欧洲大陆流行,它也传播到英伦三岛和美洲。在英国,亚当(Robert Adam, 1728~1792年)是新古典主义建筑著名的代表人物之一。这位理论与实践兼擅的建筑师,并不墨守传统,致力于把庄严宏伟的古典建筑特点纳入私宅建造。这种有所创新的做法,受到英国同行的反对,皇家美术学院始终不接纳他。亚当的艺术追求,在建筑内部设计上体现得十分鲜明,凯德尔斯通府客厅、西翁宅前厅等都是有力说服力的范例。西翁宅是亚当为诺森伯兰公爵建造的一处别墅,在前厅(图14-12)里,可以见到一派富丽堂皇的景象。亚当借鉴意大利游学期间了解的古罗马浴场豪华的设计,把彩色的名贵云石圆柱、精致的镀金雕像、圆花饰、浮雕板等,全放在了一起,为私宅营造出以往罕见的宏伟壮观的气派。

### 浪漫主义绘画先驱戈雅

西班牙美术,经历过17世纪的辉煌之后,陷入了令西班



图 14-12 亚当：西翁宅前厅，1760~1769年，英国米德尔塞克斯郡

图 14-13 戈雅：查理四世一家，1800 年，画布油画，279 厘米×336 厘米，马德里普拉多博物馆



牙人难堪的低谷，直到 18 世纪下半叶，随着戈雅（Francisco Goyay Lucientes, 1746~1828 年）的出现，沉寂的局面才告终结。

戈雅是达维德的同代人，他们分别以自己卓越的艺术才能，共同为对立的美术运动，树立了光辉的榜样。像伟大的先辈委拉士开兹一样，戈雅一生大部分创作生涯，是作为宫廷画家度过的。处在一个激烈变革的时代，感受到新的思潮，戈雅的心境和画风，远没有委拉士开兹那样坦然平和。这种情况，在其不同时期的作品里，以富于个性的方式透露了出来。

在达维德创作《拿破仑跨越圣贝尔纳峰》之际，戈雅创作了《查理四世一家》（图 14-13）。这是一幅媲美《宫女》的杰作。西班牙国王和王后站在中央，其他王室成员站在他们身边。画面左侧，有一个人站在画布旁，阴影使他的形象显得暗淡，他就是戈雅本人。把自己画在王室群像中，有种说法称这是想与委拉士开兹比。还有一种说法称，王室成员共 13 位，为避免这个不吉利的数字，画家才出现在画面上，这显然有点儿传说的意味。这幅画的魅力，得益画家大胆的态度和高超的技艺。几乎有些呆板的三代人，被戈雅以流畅的笔法、绚丽的色彩、生动的光影，组合成一幅不同凡响的宫廷群像画，这里感受不到什么温情，更少奉承的态度。戈雅用近乎刻薄的写实画法，再现了查理四世臃肿的身躯，玛丽·路易莎王后丑陋的面孔。若要说这处理有些像漫画，创作者对尊贵的统治者并无多少敬意，应该不算离谱。同样，说王室不满意这幅画，也不

无道理。但不管怎么说，戈雅仍然做首席宫廷画师，表明这幅画没太触怒国王和王后，想必是他们更多看到了庄重的构图和闪耀着美妙光彩的绘画本身了。

戈雅像跟他同样耳聋的贝多芬一样，倾心启蒙运动精神，同情法国人争自由的斗争，但当象征新的社会理想的拿破仑大军入侵西班牙，动手杀戮他的同胞时，戈雅的心情，同样有些近似撕掉《英雄交响曲》原有献词的贝多芬。令人惊心动魄的历史画《1808年5月3日》（彩图42）就是他内心感受的外化。从标题看，这应当是冷静的纪实性绘画，记录法军为报复而屠杀数百名马德里平民的情景，但实际上它是尽情宣泄悲愤之情的浪漫主义狂想曲。借助明与暗、冷与暖、美与丑、勇敢与怯懦的强烈对比，戈雅淋漓尽致地表达他的激情。他不屑于斤斤计较细节是否精确、造型是否优美，只想抓住最本质的东西，以富于表现力的动作、神态和氛围，传达燃烧着他心灵的爱与憎。面对着那排见不到面孔的杀人机器，那个格外显眼的白衫黄裤的西班牙青年，形体塑造得或许不准确，但他有如火山喷发的手势和表情，把一个民族不屈的精神集中展示了出来，他的形象无疑够得上最感人的浪漫主义艺术形象。

从《1808年5月3日》中，明显可以感到浪漫主义画家注重个人情绪表达的特点。在戈雅身上，浪漫主义画家的另一个特点，也就是强调想象的特点，同样十分突出。蚀刻版画《奇想集》就集中展示了盘旋在戈雅头脑里的种种幻象，当然，它们就像梦，往往是现实世界怪诞的折射。如其中的《理性沉睡、妖怪出现》一画，那群黑压压飞来的蝙蝠般的怪物，不单梦中有，生活中也有，从这样的绘画里，能够体会到戈雅心中的阴影。

戈雅晚年，心境更为压抑。居住在自己那著名的“聋人宅”里，戈雅创作出一系列“黑色绘画”，以更加奇特的想象，更加夸张的形象，更加放肆的笔法，更加主观的色彩，一泻无余地传达着他的心声。《吞食亲生孩子的萨图恩》（图14-14）能让人窥到这批荒诞绘画的独特面目。萨图恩是神话中的巨人，因害怕自己的孩子会推翻其统治，竟然吞食了他们。戈雅发挥想象力，用狂放的画法，描绘了一个极为恐怖的情景：在漆黑的环境中，双眼暴起的怪异巨人，疯狂地咬掉孩子的头颅，把亲生骨肉吞入腹中。戈雅这个吓人的图画，仅仅是纯粹的艺术想象吗？或许它像《狂人日记》一样，是含义深刻之作。在戈雅内心深处，或许也觉得仍处在黑暗的世界，理想之境并没出现，残暴势力依旧像萨图恩这样对待万千生灵。



图 14-14 戈雅：吞食亲生孩子的萨图恩，约 1820~1822 年，画布油画，147 厘米×83 厘米，马德里普多博物馆



图 14-15 布莱克：上帝，1794 年，着色腐蚀版画，24 厘米×17 厘米，英国曼彻斯特大学惠特沃思美术馆

### 英国浪漫主义绘画

从 18 世纪下半叶起，浪漫主义文艺就在英国发展起来，它的绘画也不例外。瑞士出生的英国画家富泽利创作的一些幻想色彩浓厚的、往往引发争议的绘画，已经流露出明显的浪漫主义特点。但早期英国浪漫主义绘画更值得一提的人物，是富泽利的好友布莱克（William Blake, 1757~1827 年）。这位奇才，生时不受重视，死后即被遗忘，斗转星移，人类步入 20 世纪，文艺界人士重新发现了它，布莱克不仅被推为英国诗歌史上有数的大诗人之一，也被看成英国第一位重要的浪漫主义画家。

布莱克一生，不论写诗还是做画，都强调想象的作用。在他以《圣经》、神话、文学作品为题创作的大批水彩画和版画等小型作品中，布莱克无视雷诺兹之流倡导的规范，不拘成法，自由自在地享受创造的乐趣。《上帝》（图 14-15），像布莱克不少宗教题材的作品一样，展示其他宗教绘画少见的独特情景。这是布莱克为自己的诗歌《欧洲：一个预言》做的一幅插图，虽然吸收米开朗琪罗和中世纪传统的因素，但整个画面的处理和感觉，带有强烈的个性，一眼就能认出是布莱克的手笔。全能的上帝，手持象征规划世界的圆规，测量着黑暗的世界，在布莱克自创的神秘观念中，这个上帝代表着邪恶的理性





图 14-16 康斯太布尔：干草车，1821 年，画布油画，130 厘米×185 厘米，伦敦国立美术馆

力量，他带给人类的不是《创造亚当》中的希望，而是无边的黑暗。对启蒙运动精神反感，也是浪漫主义者往往会有的态度。

浪漫主义者大多热爱大自然，用自己擅长的方式表现大自然。布莱克之后的英国浪漫主义大诗人华兹华斯，就写过不少这类的诗篇。与华兹华斯同代的英国浪漫主义画家康斯太布尔和透纳，都是凭风景画扬名艺坛的。

康斯太布尔（John Constable, 1776~1837 年）与透纳相比，艺术上成熟得较为缓慢，赢得业内承认更显迟滞，50 岁过后，才勉强进入皇家美术学院。终其一生，康斯太布尔大部分时光在英国乡间度过，以质朴的心灵，坦诚的目光，感受着熟悉的大自然，把“美好的英格兰”真实的景色留在画布上。康斯太布尔并不迷恋特殊的、充满戏剧性的景象，他致力在平凡的自然风光中捕捉诗情，传达心中的感受，就这点而言，他有些接近华兹华斯。

绘画首先为了表达感情，但绘画也是一门科学，这种认识决定了康斯太布尔的风格。他把深情和诗意的体验融入精确的观察和入微的刻画，《干草车》（图 14-16）这幅代表作可以为证。画面上展示的，是康斯太布尔十分熟悉的斯图尔河一带的景象，那座红顶白墙的村舍，就居住着他的好友。构图很平实，没有任何奇特的事物。前景处，一架运干草的马车正缓缓涉过浅滩，岸边有条狗朝它吠叫。一分为二的画面，上半部蓝天白云、下半部河滩、草地、林带，中景处的大树和村舍，把它们联系在一起，让这个盛夏明朗宁静的景致显得又自然又生动，就像一首措词朴实、感情真挚的田园诗。

在描绘这个普通的自然风光时，康斯太布尔发挥了卓越的

图 14-17 透纳：奴隶船，1840 年，画布油画，91 厘米×122 厘米，波士顿美术馆



运笔布色的本领，不尽相同的色彩笔触真实捕捉住了此时此地的天空、绿树、空气、光线的特征。树叶与草丛不再是单一的绿色，而是由各种色彩形成的绿色调，这样的处理，明显加强了真切的现场感。德拉克罗瓦效法的，正是康斯太布尔这样的画法。为了生动再造光线闪烁的效果，康斯太布尔用白色笔触点染在树叶等处。在这幅画上，这种被称为“康斯太布尔的白雪”的技法，同样发挥着良好的作用。康斯太布尔风景画的真实感，得益于认真观察大自然。有种说法，不论是否实录，很能说明问题：康斯太布尔为应对质疑，把小提琴放在草地上，让人亲眼辨认不同事物的色彩，分清褐色调与绿色调的区别，别用固定的看法代替真实感受。

透纳（Joseph Mallord William Turner，1775～1851 年）不同于康斯太布尔，他成名很早，24 就进入皇家美术学院。在绘画题材上，透纳不喜欢平凡的乡间风景，偏爱充满戏剧性效果的海景，追求具有“崇高感”的艺术境界。作为浪漫主义者，透纳也像康斯太布尔一样，把绘画当成传达感情的工具。而为了更真切地传达感情，他同样注重真切地接触大自然，在这方面，他的所作所为，超过了康斯太布尔。为了体验海上暴风雪的可怕，观察实际的情景，他让人把自己绑在一艘船的桅杆上，不顾危险地去获取最直接的创作灵感。正是这种态度，使透纳不少表现大自然狂暴力量的海景画具有了惊人的艺术感染力。

《奴隶船》（图 14-17）体现了透纳海景画的基本特征。从某种程度上说，透纳这幅画与他崇拜的克洛德·洛兰的风景画相似，它也以一个故事为由头来描绘大自然。这是个悲剧事件，文明的欧洲人船长，在贩运奴隶的过程中，下令将患热病

的濒危“货物”抛入大海。有别与法国人热里科 20 年前创作的《墨杜萨之筏》，人的形象并不是透纳描绘的重点，咆哮的海洋，壮观的大自然才是作品的主体，悲剧是靠海景传达的。为了展示令人生畏的、具有“崇高”特征的大自然景象和画家内心的激情，透纳运用了极为自由奔放的笔法再现海上的光色变化，着重渲染它的气势。动荡的海天，悲剧的细节，全都浸在台风来临时大自然威力的惊人表现中。

透纳这种注重传达生动的整体效果、突出光色表现力的轻松画法，违背了许多英国人习惯了的明确清晰的造型套路，触怒了保守的人士，当然也有少数目光敏锐的支持者。进入浪漫主义时期，美术家与公众和社会主流趣味发生矛盾并引发冲突的现象多了起来，在 19 世纪以来的日子里，在浪漫主义以后的那些美术运动中，这种对立的现象更加突出。某种程度上，就像司汤达感到的，真正有创造性的杰作，是为“幸运的少数人”的，不流行，不为多数人追捧，似乎也成为真正的美术家的标志。透纳的画法，预示了印象主义画家的探索，也在 20 世纪抽象绘画里获得回响，不过透纳对戏剧性效果的追求，对感情作用的重视，都证明他是浪漫主义风景画家。透纳以及康斯特布尔在风景画领域的成就，树立起英国画家、尤其是英国风景画画家的地位。

### 德国浪漫主义风景画

在德国，浪漫主义文学和音乐发出璀璨的光彩，一批大师级的人物令人肃然起敬，相比之下，德国浪漫主义美术就逊色了。那些数得上的浪漫主义画家中，风景画家弗里德里希 (Caspar David Friedrich, 1774~1840 年) 可以说最为优秀。弗里德里希与当时大多数欧美画家不同，出国学习时，没到法国或意大利，而是去了丹麦，在哥本哈根美术学院学习了四年。1798 年归国后，定居德累斯顿，从事风景画创作。迷恋大自然，把自己的感情投入风景画中，这种透纳等浪漫主义者的态度，同样属于弗里德里希。弗里德里希说“美术家不仅应描绘眼见之物，而且应描绘心见之物”，这是典型的浪漫主义态度。弗里德里希的风景画是他心灵的写照。像德国浪漫主义文人一样，弗里德里希迷恋那些“诗意盎然的景象”，如荒原、古寺、森林、墓地、落日、月夜等，由此构成他笔下具有象征意味和感情色彩的绘画世界。沉思的、神秘的、高远的、忧郁的情调，交织或交替地渗透在这些往往以逆光形式出现的风景中。

《山上的十字架》(图 14-18) 是弗里德里希著名的作品。它是一幅以风景画形式服务于宗教的祭坛画，而不是康斯特布



图 14-18 弗里德里希：山上的十字架，1808 年，画布油画，115 厘米×110 厘米，德累斯顿美术馆



图 14-19 柯尔：河套，1936 年，画布油画，131 厘米×194 厘米，纽约大都会艺术博物馆

尔《干草车》那样的单纯风景画。弗里德里希在描绘这幅画时，依然选择了他偏爱的逆光，这种方式有助营造神奇的情调。逆光的金字塔状山峰上树木挺立，在它们中央突现出一个十字架，基督就钉在这个十字架上。整个场面，被落日时分的云霞和向上放射的奇异光柱，映衬得分外醒目。一股神圣庄严的精神不知不觉化入这个辉煌的奇景，坚定的宗教情感将像山峰一样留存下去。

### 美国浪漫主义风景画

在大洋彼岸的新大陆，艺术氛围远不如古老的欧洲，进入 19 世纪以来，这种状态有所改观。与欧洲浪漫主义文艺运动相呼应，美国出现了一些颇有成就的浪漫主义者。用画笔捕捉美国自然景观、传达心灵感受的美国风景画画家，也属于这样的浪漫主义者。他们被归入哈得孙河画派，但他们描绘的不仅是哈得孙河一带的风光。这批具有爱国情怀的风景画画家，在真挚感情的驱动下，创作出一批讴歌美国壮丽山河的风景画，赢得了美国人民的喜爱。科尔（Thomas Cole，1801～1848 年）就是他们最优秀的代表。17 岁时，科尔随同家人从英国移居新大陆，他很快就爱上了这广阔土地上近乎原始的自然，从中获得无尽的创作灵感，完成了一批动人的风景画。美国画坛的耆宿特朗布尔，看到科尔二十几岁时的作品，不禁赞叹：“没什么人指导，这个年轻人一下子就做到的事，是我搞了 50 年还做不到的。”美国人对他的欣赏，由此可见一斑。精力充沛的科尔，在北方一带徒步游历时，认真观察研究了当地真实的景色，把这种珍贵的经验与自己的诗情糅合起来，并借助从欧洲学到的技艺，描绘出《河套》（图 14-19）这样富于浪漫情





调的壮观风景画。这幅风景画展示了康涅狄格河一处的景色。由近到远，刻画得细致生动的场面，被突变的天气划分左暗右明的两部分，那强烈的对比，在反映大自然真实变化的同时，也传达出画家的感情，狂风暴雨过后，会迎来文明的田园诗景致。

另一位比科尔年轻的画家宾厄姆（George Caleb Bingham, 1811~1879年），同样没受过长久的专业教育，其绘画大多表现密苏里一带的风土人情，有融合风景画与风俗画的特点。《沿密苏里河顺流而下的皮毛商人》（图14-20）是宾厄姆最著名也最优秀的作品，你可以称它风景画，也不妨叫它风俗画。在清晨美妙的雾霭笼罩下，河面一平如镜，把船和人的倒影清晰地反映出来。整个场面，色调真实、层景分明、人物生动，但其中却透露出一股神奇的梦幻情调，令人玩味不已。显然，这得益于宾厄姆不拘成规、感受独特的画风。

#### 法国浪漫主义绘画与雕塑

在法国，浪漫主义文艺的胜利和勃兴，并不是在平静的氛围里实现的，一开始，它就受到推崇古典主义风范的人士的顽强抵制，文学史家津津乐道的埃尔那尼之战，正是双方激烈斗争生动的体现。美术界的情况也不例外，最伟大的浪漫主义画家德拉克罗瓦就长久被美术学院拒之门外。

浪漫主义的倾向，在达维德心爱的弟子格罗（Antoine-Jean Gros, 1771~1835年）身上已经透露出来。格罗作为拿破仑的军事画家，随同他征战各地，在此基础上，创作了一批表现拿破仑的大幅历史画，如《拿破仑访问雅法的鼠疫患者》、《埃劳之战》等，与老师的《荷拉斯三兄弟的宣誓》、《萨平妇人》相比，它们显然已无纯正的古典风格，带上了浓烈的浪漫主义气息。

《拿破仑访问雅法的鼠疫患者》（图14-21），这幅受命创作



图14-20 宾厄姆：沿密苏里河顺流而下的皮毛商人，约1845年，画布油画，74厘米×91厘米，纽约大都会艺术博物馆

图14-21 格罗：拿破仑访问雅法的鼠疫患者，1804年，画布油画，532厘米×720厘米，巴黎罗浮宫

的巨制完成于拿破仑称帝之际，像达维德的《拿破仑跨越圣贝尔纳峰》一样，也是描绘这位伟人在战争期间的壮举。1799年，在与土耳其人交战时，拿破仑的军队中出现了腺鼠疫，为消除恐惧，稳定军心，拿破仑亲临收治患病军人的一处清真寺，探视这些染上腺鼠疫的军人。敏感的观者，或许会想到此画中的拱廊与《荷拉斯三兄弟的宣誓》中的背景相似，不知格罗是否受到启示。其实，借鉴与否都不影响两件作品的本质，在这幅画上，起作用的不是严谨的构图和雕塑般的人物造型，而是生动的色彩和光影的变化，它们有力地渲染这个场面特有的激动不安的气氛。格罗喜爱的鲁本斯和威尼斯画家的经验，发挥了更为突出的作用，尽管会感到内疚，格罗不由自主地背离了达维德提倡的新古典主义精神，为后起的法国浪漫主义画家做了铺垫。画面中央的拿破仑，被刻画成无畏的英雄，他伸手接触痛苦绝望的病人，给他们力量和希望，他身后用手巾遮挡口鼻的军官，以浪漫主义者喜爱的对照方式，衬托着拿破仑的光辉形象，从这一点看，格罗倒是与老师相同的，他们都用自己的才能歌颂这位法国历史上罕见的伟人。

与格罗相比，热里科（Théodore Géricault，1791～1824年）的绘画更鲜明地展示了浪漫主义新风。热里科先后师从法国画家韦尔内和介朗，但这两位老师的画风显然仍倾向新古典主义，对他的影响远不如罗浮宫里的古代杰作，米开朗琪罗和鲁本斯成为他景仰的大师。热里科除了热爱绘画，还热爱马，这两种热情贯穿在他短暂的一生中，从《皇家禁卫军军官》到《埃普瑟姆赛马》，都能看到两种热情携手的成果。最终，热里科为后一种热情付出了极为沉重的代价，生命结束，艺术也结束。

浪漫主义者，大多不喜欢平淡无奇的事物，迷恋不一般的、富于戏剧性的现象，热里科就属于这样的浪漫主义者。法国刚刚过去的一次海难，吸引着热里科，促使他创作出《墨杜萨之筏》（图14-22）这件浪漫主义绘画杰作。1816年，法国墨杜萨号帆船，运送法国移民前往殖民地塞内加尔，因船长无能，墨杜萨在海上触礁。失事后，船长及高级船员，无视职业道德，自行利用救生艇逃命，把149名乘客和水手抛下，任凭他们靠一条木筏在海上飘泊了13天，其间发生了种种常人难以忍受的情况，最后仅有15人获救生还。热里科选择这个悲剧的关键转折点加以描绘，在海上经历了无尽的折磨后，少数幸存者突然发现了希望，他们拼尽全力向远方的船只呼救。传统的金字塔式构图，使这充满着强烈戏剧性的场面获得了庄严的纪念性效果。特写式的近景，显示了与透纳《奴隶船》不同



的态度，使观者产生了亲临其境的感觉，更深切地体验到这些人的遭遇。借助富于表现力的动作，坚实的形体，强烈的明暗对比，热里科生动地传达出他的感情。人的命运，人的生存欲望是他深深关切的焦点。这样的画在1819年沙龙展出时，无疑以其对现实的大胆揭示，刺痛了刚刚复辟的波旁王朝当权者。但它却深深打动了德拉克罗瓦这样的年轻人，让他看到鲜活有力的榜样。

依照一般的判断，强调想象和个人感情表达，重视独创精神的浪漫主义者，会忽视研究现实，放松观察自然，其实不然，真正有成就的浪漫主义画家，往往比新古典主义者更注重体验。热里科创作《墨杜萨之筏》时，就做了大量准备工作，访问生还者、考察、写生、画草图，《墨杜萨之筏》令人信服的表现力，离不开这些艰苦细致的工作。

体现在《墨杜萨之筏》中对人的命运的关注，也体现在热里科最后时刻创作的一批肖像画上。这批肖像画描绘的不是正常人，而是巴黎一所精神病医院里的男女患者，热里科以深切的感情，大胆地刻画出他们独特的面目，获得令人震动的效果。《患妒忌躁狂症的疯女人》（图14-23），向人们展示了这个疯女人极为真实的形象，她的花白头发，她的削瘦的脸庞，尤其是她逼视着左方的目光，全透露出惊人的感染力。如果知道她曾杀死过人，你一定会不寒而慄的。实际上，她与《墨杜萨之筏》上的那些人，都是悲剧式的人物，受到命运的摆布。

热里科的命运也是悲剧式的，一次意外的坠马，让他匆匆离开了人世。高举浪漫主义大旗，使法国浪漫主义绘画大放异彩的重任，就落在钦佩他的师弟德拉克罗瓦的身上。

德拉克罗瓦（Eugène Delacroix, 1798~1863年）是最伟大的法国浪漫主义画家，与文学界的雨果、音乐界的柏辽兹，

图 14-22 热里科：墨杜萨之筏，1818~1819年，画布油画，490厘米×716厘米，巴黎罗浮宫

图 14-23 热里科：患妒忌躁狂症的疯女人，1822~1823年，画布油画，72厘米×58厘米，法国里昂美术馆

图 14-24 德拉克罗瓦：萨尔丹拿帕勒斯之死，1827～1828 年，画布油画，395 厘米×495 厘米，巴黎罗浮宫



共同代表着法国浪漫主义文艺的最高成就。他的大胆实践，对后来的法国绘画产生了重大影响。德拉克罗瓦爱好广泛，眼界开阔，敏于思索，这些特点在他著名的《日记》中时有闪现。与热里科相似，老师介朗并没对他产生什么影响，令他服膺的也是古代大师，如威尼斯画派那些代表人物，但他最崇拜的画家是鲁本斯。从这位巴洛克大画家的作品中，德拉克罗瓦汲取了不少营养，他绘画里的华美色彩、生动笔法、宏大气势、丰富激情，都与鲁本斯有一脉相承之感。不过，处在 19 世纪的德拉克罗瓦与鲁本斯有着本质的不同，他感受到个体与社会的矛盾，领悟到人生悲剧的一面，渴望着精神上的解放和创作上的自由，从不是鲁本斯那样与主流势力和谐的成功者，作品中难见鲁本斯那种欢欣的、享受人生的乐观气息，悲剧性的、严肃的精神成为他绘画的主调。

继深受画坛大家格罗赏识的成名作《但丁之舟》之后，德拉克罗瓦又创作了两件在画界引起轰动的大作，《希阿岛上的屠杀》和《萨尔丹拿帕勒斯之死》，前者表现当代事件，后者描绘历史人物，但两者都充满了血腥的死亡气息，是典型的悲剧性绘画。《萨尔丹拿帕勒斯之死》（图 14-24），同《但丁之舟》一样，也取材于文学作品，只不过转向了精神上与画家更接近的拜伦的诗剧，表现亚述国王萨尔丹拿帕勒斯，在众叛亲离，陷入绝境之际，决心以死“相对”的悲剧情景。这位君主靠在大床上，不动声色地注视武士杀死美丽的嫔妃和宝马，此后，燃起的大火将把他和这里的一切带走，实现他不让“珍爱之物”在他死后留存的意愿。德拉克罗瓦以鲜血的颜色为基



调，描绘了这个可怕的死亡场面。从这位国王身下的大床到地上的织物，这红色宛如一条血流，一下子就烘托出主题。在这之上，德拉克罗瓦利用富于动感的斜线和曲线组织起人物，让杀戮的情景更逼真。活跃的笔法、丰富的色彩、交错的光影，使紧张不安的感觉达到极点，更加突出了画面血腥的气息。这是一首激情洋溢的色彩交响诗，它把新古典主义的理想和规范统统抛到九霄云外，就连支持德拉克罗瓦的格罗也不禁惊呼“这是对绘画的杀戮”。

浪漫主义的当代性，在德拉克罗瓦的《自由引导人民》（彩图 43）上再次得到有力印证。1830 年 7 月，不满查理十世强化君主专制制度的措施，巴黎民众涌上街头，通过武装斗争，推翻了波旁王朝，这就是七月革命。《自由引导人民》表现的是德拉克罗瓦亲眼目睹的事件，与表现古人的《萨尔丹拿帕勒斯之死》不同，但相同的是它也染上了想象的色彩。自由女神，一手挥动三色旗，一手紧握长枪，冲在队伍前，引导着革命者勇往直前，横卧在她脚下的死伤者，有力衬托了以自由为指引的革命洪流不可阻挡。这里的死亡与《萨尔丹拿帕勒斯之死》的死亡，形成鲜明的反差，前者的基调是明朗的，后者则是阴沉的。理想化的象征形象与现实的巴黎人形象，两者在德拉克罗瓦笔下获得了完美的结合，这种艺术处理，突出了作品的普适性，成为一切为自由而战的正义事业的标志。这个美丽、庄严、无畏的自由女神，无疑是法国绘画中最动人的形象之一，所以法国人把她印在纸币上。

有别于那些目光只盯在希腊罗马和意大利的新古典主义者，德拉克罗瓦并没到这些欧洲文明的中心朝圣，1832 年，他随同德莫尔奈伯爵的使团到了北非，几个月的游历，让德拉克罗瓦见识了那里的风土人情，领略到种种新奇的景象。“真美，好像回到了荷马时代！”这就是他由衷的赞叹。一系列的速写和创作，把德拉克罗瓦内心的感动和真切的体验，化成了动人的图画。《阿尔及尔的妇人》（图 14-25）就是这批异域绘画中最美妙的花朵，从题材上看，它接近安格尔的《大宫女》，表现的也是呆在内室里的伊斯兰世界的女人。幸运的是，安格尔凭想象描绘的闺阁，德拉克罗瓦却有了进入的机会，这使他更能更有感觉地传达其中令人怦然心动的美。在一派闪耀的光流中，三个年轻的阿尔及尔妇人，静静地呆在封闭的闺阁里，有种百无聊赖的感觉。她们的美类似温室花朵的美，精致而又柔弱，不知不觉就会消失。靠了德拉克罗瓦的天才，她们融入了无比美妙的色彩世界，成为了绚丽的图画的一部分，令后来的印象主义者叹服不已。应当说，在传达东方生活的独特氛围和



图 14-25 德拉克罗瓦：阿尔及尔的妇人，1834 年，画布油画，180 厘米×229 厘米，巴黎罗浮宫



图 14-26 吕德：马赛曲，1833～1836 年，石，12.8 米×7.9 米，巴黎凯旋门

情调上，德拉克罗瓦胜过了安格尔。

德拉克罗瓦大胆的创新，为后起的一代代法国画家树立了榜样，许多创新者都从他身上汲取营养，西涅克名著的标题《从德拉克罗瓦到新印象主义》，就点明德拉克罗瓦的开创性意义。

浪漫主义的艺术追求，显然更适合用美术中最自由最灵活的绘画语言表达，雕塑语言本身的特性，使它在无拘无束发挥想象宣泄激情上更感困难，或许这就是浪漫主义雕塑远不如浪漫主义绘画繁荣的一个原因，不过，雕塑界仍然有值得重视的浪漫主义者在热情探索，法国雕塑家吕德和巴里就是这样的人物。

吕德 (François Rude, 1784～1855 年) 的声望，很大程度上建立在与法国大革命和拿破仑有关的创作上，这些创作中最著名的无疑是《马赛曲》(图 14-26)。这件作品跟德拉克罗瓦的《自由引导人民》，堪称歌颂革命的浪漫主义美术双璧，两者都是七月革命的产物。新上台的资产阶级国王路易-菲利普，为了显示民族和解，决定重启拿破仑时代开始的巴黎凯旋门工程。吕德这位拿破仑的崇拜者获得了为一处壁面做浮雕的任务，《马赛曲》就是分配给他的题材。就这个意义上，他不像德拉克罗瓦那样主动。不过，吕德同样满怀激情地赞颂革命。一如德拉克罗瓦，吕德也选择了女性形象来象征自由和革命的精神。这个高浮雕由上下两部分组成，展开双翼的女战神柏洛娜 (实际上就是自由和革命的象征)，一手挥剑，一手高举，大声呼唤马赛志愿军奋勇向前。她充满无畏气势的形象，与德拉克罗瓦的自由女神，确有异曲同工之妙。追随她的革命者，

则有别德拉克罗瓦笔下的现代巴黎人，他们化成了古代人的形象，有的还以裸体示人，这种处理手法，透露出吕德的另一面：与达维德关系密切，始终推崇古典美术。在上下两部分浑然一体的构图中，吕德使严谨的造型与燃烧的激情获得了高度统一，从而完美地颂扬了法国人民的爱国热情和英雄气概。

巴里（Antoine-Louis Barye, 1795～1875 年）被誉为“动物园里的米开朗琪罗”，这一美称简要地点明了他雕塑的特色，即以雄浑有力的风格塑造动物的形象。纵观西方雕塑，绝大多数是表现人物，动物即便出现，往往也是陪衬，如那些骑马像上的马。但在巴里手中，情况有了变化，动物，尤其是凶猛的野兽，成了雕塑的主角。

浪漫主义者，如热里科，如德拉克罗瓦，描绘动物时，偏爱的是运动中的或搏斗中的动物，而不是平和的、柔顺的动物。巴里显然与他们相似，他的名作几乎全表现狮、虎、豹同对手拼杀的情景。《雄狮碎蛇》（图 14-27）就是生动的例证。巴里以饱满有力的团块塑造出雄狮的形体，从这肌肉绷紧的躯体中，能感到力量在凝聚，伸出的利爪，攫住了缩成一团的蛇，后者很快就会成为一顿美餐。这件圆雕，尽管属于小型作品，但它的气势并不弱于大型作品，依然有种纪念性的意味。

### 浪漫主义建筑

浪漫主义建筑，在英国人迷恋哥特式建筑的感情中，获得了发展的机会。沃波尔等人修建的草莓山庄，巴里和普金设计的议会大厦，都是深受这种感情影响的浪漫主义建筑名作。在这类建筑之外，还有另一类吸收东方建筑因素的浪漫主义建筑。迷恋东方，同样是欧洲浪漫主义者的普遍心态，以东方为题材的文艺作品，在浪漫主义时期，比比皆是。英国的著名建筑师纳什（John Nash, 1752～1835 年），就是一位深受东方建筑风格影响的人物，19 世纪初叶，他在英国南方海滨城市布赖顿，为英国王室设计建造了充满“东方情调”的行宫（图 14-28）。在铸铁的骨架外，纳什赋予这座行宫伊斯兰教建筑的外观，众多泰姬陵式的圆顶、光塔错落有致地展现在天际，营造出梦幻般的异域境界，并给此后欧美的旅游景区提供了效法的样板。



图 14-27 巴里：雄狮碎蛇，1832～1835 年，青铜，高 135 厘米，巴黎罗浮宫

图 14-28 纳什：王室行宫，1815～1818 年，英国布赖顿

## 第二节 写实主义美术、 印象主义美术及其他美术

19 世纪,在资本主义的欧洲,迅速发展的工业化进程,使社会有了巨大变化。城市里集聚了众多寻找工作的劳动者,工厂主与工人形成对立的阵营,广大劳动者创造的财富落入少数人手中,贫富悬殊成为整个社会不得不面对的问题。自由、平等、博爱的理想依然只是梦中的美景,工人阶级和劳苦大众的命运日益成为需要解决的重大问题。《共产党宣言》的出现,表明工人阶级的抗争进入了历史的新阶段,它深远的影响一直持续到下一个世纪。社会的矛盾和不公,不仅引起革命者和思想家的关注,也触动了敏感的文学家和艺术家,他们开始把目光投向发生在身边的现象,把新的现实转化为文艺作品。他们抛弃了帝王将相、上帝神仙,摆脱了古典的规范、浪漫的幻想,力求忠实地再现当代社会的种种情景,把以往难于进入文艺殿堂的人和事引入其中,扩展了文艺的视野和领域。这批文艺家和艺术家的理论和实践,构成了写实主义这个文艺新潮流。写实主义的杰出代表,不管是否具有民主精神,大多用自己的作品,揭示社会的丑陋和黑暗,表现普通人和他们的生活,颂扬他们美好的心灵。在写实主义者的努力下,西方文艺发生了显著变化,为此后的演变开辟着新路。19 世纪中叶,写实主义美术普遍出现在西方世界,成为继浪漫主义美术之后又一重要的美术现象。在这一美术运动中,法国人起着关键作用,引领着其他地区的美术家投入到同样的创作活动。

仍然是法国人,在 19 世纪 60 年代,开始步入另一个影响深远的美术运动,这就是印象主义。印象主义主要是绘画领域的现象,它在 70 年代和 80 年代达到鼎盛,其流风余韵,一直延续到 20 世纪。法国的印象主义画家,继承着库尔贝等写实主义画家让美术面对当代现实生活的创作原则,发展着让美术创作摆脱神话、宗教、历史等大题材的创作路线。为了更加生动地再现亲眼目睹的自然风光和日常生活,印象主义画家更加大胆地抛弃了历史悠久的创作观念和方式,他们纷纷告别空气沉闷的学院画室,走上街头,奔向海滩,进入田野和乡村,凭自己的心,用自己的眼,感受和摄取丰富多彩的新鲜景象,以直接写生或类似的方式,捕捉住大自然千变万化的光线和色彩,都市生活种种生动的情景。在这么做的时候,印象主义画家让绘画脱离了讲故事的传统和教化众生的功能,他们也不再关注写实主义者关注的那些令人心情沉重的现实题材,大自然



和都市人的消闲生活，成为他们绘画的基本题材。实际上，对印象主义者来说，内容和主题并不重要，他们的关注点转到纯粹的视觉感受上，转到光线和色彩的效果上。在印象主义者心目中，风景之美不在名山大川，而在阳光照射下呈现的色彩变化。他们在力求忠实再现亲见的瞬间景象时，不知不觉使自身的探索，靠近了美术的本体，从这个意义上说，尽管印象主义者并没脱离再现性传统，却使现代主义美术距我们更近了一步。

### 库尔贝与法国写实主义画家

意志坚定、满怀自信的法国画家库尔贝（Gustave Courbet, 1819~1877年），在扭转美术方向、推动写实主义发展上，起着重大作用。库尔贝认为美术从本质上说是当代的，美术家应当大胆直面生活，以清醒的态度反映当代现实。或许由于反感浪漫主义，库尔贝的表现难免极端，他否定想象，那句名言“让我见到天使，我才会画天使”，就鲜明地体现了他坚定的信念：只画亲历亲见之事。

从《奥南的葬礼》等描绘故乡日常生活的绘画上，可以看出库尔贝的艺术追求。他尽力排除新古典主义追求高贵堂皇的倾向，以及浪漫主义强调激情和诗意的态度，不避平凡和丑陋，一心一意忠实再现普通人的世界。这样的做法，也体现在《打石工》（图14-29）上。库尔贝路过石场时，看到辛苦劳动的情景，深有感触的他，以两位打石工为模特儿，画成了这件名作。在构图上，库尔贝回避理想化的态度，用近似摄影特写的方式，把劳动者拉到前景。他没让这一老一少露脸，但通过他们实在的形体和吃力的动作，以及阳光照射的露天场地，清楚地揭示出劳动的艰辛，人们不难明白他们所代表的劳动群体的命运。库尔贝的态度和立场，无声但有力地传达了出来。这是一个既不同于《大宫女》，也有别于《萨尔丹拿帕勒斯之死》的真真切切的底层世界，一个没被诗意和想象的纱幕笼罩的现实场面。库尔贝的长处，在于用遒劲有力的画法，忠实地再现对象，这么做时，他既不摆出庄重高雅的气派，也不流露多愁善感的情调，而是以大胆直率、冷静客观的态度应对。在《打石工》之类的绘画中，“真”战胜了“美”和“理想”。

1855年，在巴黎举办了国际博览会，评审委员会拒绝了库尔贝送展的两件重要作品。一怒之下，心高气傲、敢做敢为的库尔贝，收回自己的作品，在博览会外，租了一处展所，挂上“写实主义展”的招牌，公开向社会展示自己的数十件作品。这次展览，可以视为美术家的独立宣言，为法国后来的反



图 14-29 库尔贝：打石工，1849年，画布油画，160 厘米 × 260 厘米，（二战后下落不明，有可能已毁于二战期间）



图 14-30 库尔贝：画室，1855年，画布油画，361 厘米 × 599 厘米，巴黎奥塞美术馆

官方的民间展览会开了先河，其意义不容小视。在这个现实主义展上，库尔贝也展览了被拒绝的《画室》（图 14-30），看过它的前辈德拉克罗瓦，把它称为“我们时代一幅最惊人的绘画”。

这幅大画有个副标题：“总结我七年艺术生涯（1848～1855年）的真实寓言”。在以往只有历史画才会使用的巨型画面上，库尔贝把自己放在了中心，一切都围绕着他展开，联系到此前一年他画的《库尔贝先生，您好！》中他高傲的样子，有理由相信他对自己美术家身份的重视。他与社会和公众的关系，显然不同于他欣赏的委拉士开兹。库尔贝正在运笔描绘风景，风景画是他喜爱的体裁。在他身后的裸体女模特儿，毫无古典女神或浪漫佳人的体态和风韵，正是他绘画艺术的象征。凝望着他做画的小孩，代表纯真之眼。库尔贝在自己的两侧，安排了与其艺术生涯密切相关的两类人。在他身后（画面右方），是他的朋友和支持者，他们基本是城里人，那个读书的男子就是呼唤艺术当代性的大诗人波德莱尔。在他面前（画面左方），是他描绘过的普通百姓，他们主要是乡下人。两部分共同组成了当代法国社会群像图。在构成这幅大画时，似乎借鉴了传统的三联画样式，一央是主体，左右是陪衬。以此为基础，库尔贝描绘了一个个真实的个性化人物，他们的形体刻画得十分坚实饱满，没有丝毫松懈和苟且的地方，让人看起来很舒服。这些当代人，就这样毫不畏惧地出现在二十多平方米的画面，获得传统历史画才有的纪念性规模，仅此一点，就能感到库尔贝的抱负。

作为大胆挑战官方趣味的真勇士，库尔贝满怀自信地走上了荆棘之路。当晚年回顾自己的创作历程时，库尔贝给出了这样的评语：“我是巴黎最杰出的人。”或许就是这种自信，帮他挺立到最后。

杜米埃（Honoré Daumier，1808～1879年）在法国现实主义画家中，是颇为独特的人物。最初，杜米埃靠漫画谋生，

用自己犀利的画笔揭露时弊、抨击当权者的腐败。借用法国大作家拉伯雷《巨人传》里家喻户晓的人物，他创作了讽刺路易-菲利普吸吮民脂民膏的《高康大》，这幅尖锐的漫画，刺痛了这位统治者，杜米埃被投入了牢狱。

在当时，人们把杜米埃看成擅长讽刺的漫画家，并不重视他晚期创作的油画，这些油画受到推崇，对他来说，已是身后事了。跟库尔贝一样，杜米埃也坚信美术家应当立足当代现实，《三等车厢》（图 14-31）这幅油画就是他信念的体现。在当时的法国，贫富悬殊，等级分明，乘坐三等车厢的，只能是工人、农民及小资产阶级之类的成员，杜米埃选择这样一个车厢，集中展示法国平民百姓的形象。这个黑暗的、拥挤的、封闭的场所，无疑暗示了这些普通人的生存状态，那低矮的顶棚，似乎让人无法挺直身子站起来，这样的处理，显然强化了这些男女老少困窘的处境。这些被迫坐在这个不舒适车厢里的人，全是由灵活的线条勾勒出来的，色彩的运用，明暗的表现，都十分简略，跟通常的油画大相径庭。这种画法，得益于杜米埃从事漫画的经验，漫画要求突出主要特点，用寥寥几笔捕捉住最有说服力的东西，让观者有鲜明的印象。由于杜米埃的画法比库尔贝更大胆，更脱离常规，他才没被当时的公众接受，但正是由于这种简洁明快、富于表现性的绘画语言，后人才分外欣赏他。面对这样的一幅小画，你能体味到这些人的思想、感情和生活，获得许多超出它的小小幅面的东西。

杜米埃喜欢从文学作品中汲取创作的题材和灵感，在法国作家拉伯雷和莫里哀之外，他也关注外国作家的作品，西班牙大作家塞万提斯的杰作《唐吉诃德》就激发了他强烈的创作欲望，他用油画、水彩画、素描等手段创作了数十幅相关的作品。《唐吉诃德》（图 14-32）无疑是杰作。像不少杜米埃的油画，这也是一幅小画，但它的效果是惊人的。极其简洁的线，极其简洁的色，化成了极为单纯但又极富表现力的骑士形象。跨在瘦马上的削瘦的唐吉诃德，像幽灵一样出现在野里，真是令人百感交集，这是一个孤独的理想主义者的化身？这是一个被社会排斥在外的艺术家的写照？不管怎么说，杜米埃在这里已超越了写实主义的境界，跨进了表现主义的领域，个人的主观感受支配了线条、色彩、形象的处理，一切都有种随心所欲的意味，难怪德拉克罗瓦晚年会临摹他的画。

柯罗（Jean-Baptiste Camille Corot, 1796～1875 年）出生在 18 世纪末，是写实主义者中最年长的一位。柯罗直到 26 岁才全心全意投入绘画，这在画家中也要算少见的现象。与库尔贝冷静沉着、遒劲有力的画风不同，柯罗的画风轻快自然，



图 14-31 杜米埃：三等车厢，约 1862 年，画布油画，65 厘米 × 90 厘米，纽约大都会艺术博物馆

图 14-32 杜米埃：唐吉诃德，约 1868 年，画布油画，52 厘米 × 33 厘米，慕尼黑新绘画陈列馆

把敏锐的观察与诗意的体验融会在一起，创作出带有抒情气息的绘画。柯罗的作品主要为两类，一类是风景画，另一类是人物画，两类中均有不少传世之作。

柯罗近三十岁时，赴意大利游览。在此期间，他创作一批表现意大利风光的绘画。这些早期的风景画，结构明确、景物清晰、阳光明亮，仿佛透露出印象主义绘画的信息，颇受专业人士推重。但更能代表柯罗风景画艺术特色的，是后来创作的那些深受公众喜爱的抒情风景画。这类风景画笔法轻灵、色调柔和，景物被一层淡淡的大气纱幕笼罩着，给人一种如梦如幻的诗意感受。柯罗 68 岁时创作的《莫特枫丹的回忆》（图 14-33），就是此类风景画的美妙范本。莫特枫丹位于瓦兹河畔，是一个风景如画的地方，柯罗来过这里，对它怀有美好的印象。柯罗注重观察和体验，也实地写生，但完成风景画仍在画室里，这或许有助他提炼概括，更集中传达内心的感受。柯罗用轻松飘逸的笔法，拖出婀娜多姿的树干和枝条，点染出如烟如烟的树叶、似隐似现的远树和水中的倒影，以及处处可见的闪光。透明的银色光辉在这梦一般的世界飘移，营造出宁静、空灵、清新、优美的境界，有如阿卡迪亚。细细品味，不难从中领略到一种古典的韵味，一种节制和分寸感。

注意下《莫特枫丹的回忆》中点景的少妇，她会让你联想到柯罗的人物画。像安格尔一样，柯罗也擅长描绘女性形象，但他笔下的女子，不同于安格尔用精致画法描绘的上流社会妇女，他刻画的年轻女子，主要是他熟悉的平民妇女，她们衣着简朴，神态沉静，如同弗美尔笔下的女子一样，默默地生活在自己平常的环境里，显示出一种平淡的美，看起来比那些珠光宝气的高傲妇女更可亲更可爱。笔法轻快、色彩和谐、造型简洁的《戴珍珠头饰的少女》（图 14-34），在全部法国写实主义人物画中，也称得上精彩之作。

柯罗热心助人，帮助过穷困的杜米埃，也帮助过米勒（Jean-François Millet, 1814~1875 年）。米勒早年师从红极一时的历史画家德拉罗什，但他并没像老师那样走上时髦画家的道路，他渴望创作有价值的绘画。35 岁时，米勒决心离开巴黎，举家迁居枫丹白露附近的巴比松村，在农民之间生活和创作。米勒最后的二十多年，深深扎根在当时法国人数众多的社会底层，他的艺术由此生发，结出了累累硕果。西方绘画史上，不乏精于描绘农民和农村生活的画家，但谁也没像米勒这样全身心地投入到农民之间，成为他们的一员，不知疲倦地描绘他们的劳动、他们的生活、他们的艰辛和痛苦、他们的欢乐和期望……一句话，表现当代活生生的法国农民的形象，让他





们成为绘画的真正主角。

米勒的绘画艺术，就像他笔下的法国农民，具有质朴无华的特色。他单纯的画面里，蕴含着深挚的感情和真正的诗性，在那些生活在大地上的衣着朴素、粗手笨脚的农民身上，永远焕发出一种独特的美感和魅力。

米勒不少名作，着力描绘农民生活中最重要的现象——劳动，从《播种者》到《依锄的男子》，我们见到的农民，不管男女，全都出现在田地中，为生存艰苦地劳动。这也是米勒杰出的地方，确实，离开了劳动，怎么能反映法国农民真实的生活状态呢。姑且不论米勒是否赞成社会主义，他的这些绘画实际上发挥了批判社会不公的作用，在当权者之类眼里，它们含有鼓吹革命的意义，是危险的、有害的东西。《拾麦穗的女人》（彩图 44），就被批评者嗅到了这种可怕的气息。在秋日夕阳下，远景处是地主富农成堆的收获，前景处，三位贫苦的农妇，在捡拾遗落在田间的麦穗。米勒在空旷的农田里，错落有致地安排了她们劳动的形象。借助明暗变化塑造出的有力形体，赋予她们庄严的纪念性，在米勒心中，她们是值得尊敬的妻子和母亲。如同库尔贝笔下的打石工，米勒在刻画这三个拾麦穗的农妇时，也有意不让观者看到她们的面孔，只凭借富有表现力的身影来展示她们，这种做法，不单留下丰富的想象空间，也使她们更具普遍性，成为那个时代法国贫苦农妇的象征。在农妇之外，米勒那么真切再现的农田景象，对这幅油画的艺术效果，起着不容忽视的作用，否则，三位农妇的形象也会减少感染力的。

罗莎·博纳尔（Rosa Bonheur, 1822~1899 年）是法国最优秀的写实主义女画家。像不少女画家一样，她也出身画家

图 14-33 柯罗：莫特枫丹的回忆，1864 年，画布油画，65 厘米×89 厘米，巴黎罗浮宫

图 14-34 柯罗：戴珍珠头饰的少女，1868~1870 年，画布油画，70 厘米×55 厘米，巴黎罗浮宫

之家，父亲不仅教她画艺，也把男女平等的观念注入她内心。虽为女性，她却像另一个法国杰出的女性乔治·桑那样喜欢男人接触的事物，牛马之类跟农村生活有关的动物成为她反复描绘的对象，那幅给她带来盛誉的《马市》，似乎就不像出自女性的手笔，这使她与维热-勒布伦那样的女画家有了明显的区别。《尼维尔耐地区的耕田》（图 14-35）也是罗莎·博纳尔的名作，阳光照耀下的开阔田野上，一排强壮的耕牛，在农夫指引下，正在犁田。耕牛的形体塑造得分外结实，它们显得生气勃勃，真实可信，这全靠了罗莎·博纳尔对它们的熟悉和喜爱。在这里，耕牛胜过了农夫，成为画的主角，它们在田野的配合下，谱写出悦耳的乡村生活乐章。这样的景象，不同于《打石工》或《拾麦穗的女人》，跟社会的主流趣味没什么冲突，罗莎·博纳尔在沙龙中获奖，被政府授勋，都是自然的事。罗莎·博纳尔无疑有她的才能和长处，但终归无法跟米勒这样的法国写实主义画家相比，这不仅由于她回避了那些尖锐的社会问题，更因为她的画法传统因素更浓厚，缺乏米勒画艺那种一眼就能辨认出来的鲜明个性。

### 巴比松画派

与米勒、也与柯罗关系密切的一批法国风景画家，生活和工作在巴黎东南方的巴比松村，专心致志地描绘平凡的法国乡村风光，这批画家被称为巴比松画派。他们的画风各有特色，但总体的倾向一致，都力图忠实再现他们生活的这片土地，追求直面自然时的生动清新的效果。他们的创作实践，为后来的印象主义风景画家开启了大门，使年轻的一代更方便地奔向广阔的天地。

巴比松画派的领袖是泰奥多尔·卢梭（Théodore Rousseau, 1812~1867 年）。从步入画坛起，喜爱荷兰风景画的泰奥多尔·卢梭的画风就背离学院派规范，送到沙龙的作品，多次被官方评审会拒绝，因此人们送给他“大落选者”的绰号。由于迷恋枫丹白露一带的自然景色，他比米勒还早一年就来到巴比松村，也是从此就没离开这块土地。晨起暮归，泰奥多尔·卢梭认真观察研究这一带的景致，用阔大的笔触和厚涂的色彩，再现着真实的乡间景象。《阿培蒙附近的橡树》（图 14-36）显示了泰奥多尔·卢梭风景画的特点。他像前辈克劳德·洛兰一样，喜欢描绘逆光的景象。高大的橡树挺立在平坦的田野中央，布满白云的天空，有力地衬托出它们枝叶茂密的饱满形状，逆光带来的深暗色调，更突显了它们雄伟的气势，让这幅并不算大的风景画具有了纪念性效果。无论是主体还是细



节，泰奥多尔·卢梭都处理得自然生动，使它们各就其位，共同创造出—个真实的宁静的野外景色。

杜比尼 (Charles-François Daubigny, 1817~1878 年) 也是一位颇具特色的巴比松画派成员。在巴比松画派中，他的风格最接近印象主义，他的画法比卢梭轻快，也比卢梭注重瞬间的光线效果和自然的氛围，戈蒂埃批评他的作品仅仅是印象，有些类似对印象主义画家的指责，这种评价恰恰点明了他绘画的优点。运用直接写生的方式，使他能捕捉到自然清新生动的面貌。《收获》(图 14-37) 是在 1852 年沙龙里获好评的作品，从画题上看类似风俗画，但它重点放在描绘风景上。杜比尼以平稳的构图，生动再现晴空下的金色麦田，细致精确的色彩，令人仿佛感受到笼罩在这块土地上的温暖光流。

#### 法国之外的写实主义者

写实主义远不只是法国美术界的现象，它也出现在欧洲其他地区，以及美洲国家。

在俄国，受民主主义思潮影响，不满学院派的一些画家，在 19 世纪下半叶，创立了巡回展览画派。这个画派集聚了俄国写实主义美术的佼佼者，给俄国美术带来生机勃勃的可喜景象，如同法国写实主义者，俄国写实主义画家也用自己的画笔，描绘当代生活，揭示人间疾苦，抗议社会不公，给人们留下了不少生动感人的俄国现实写照。

克拉姆斯柯依 (Ivan Nicolaevich Kramskoy, 1837~1887 年)，是巡回展览画派的创立者。1863 年，因不满彼得堡美术学院的陈腐作风，克拉姆斯柯依愤然离去，与一批志同道合的美术家，共同发起组织了在推动俄国写实主义美术发展上起着关键作用的巡回展览画派。克拉姆斯柯依的民主思想和美术观念对当时年轻画家产生了不少影响。作为画家，克拉姆斯柯依的才能主要体现在肖像画和人物画上，《无名女郎》(图 14-38)，在充满俄国气息的冬日都市环境中，以别致的构图和细腻



图 14-35 罗莎·博纳尔：尼维尔耐地区的耕田，1849 年，画布油画，180 厘米×260 厘米，巴黎奥塞美术馆

图 14-36 卢梭：阿培蒙附近的橡树，1852 年，画布油画，64 厘米×100 厘米，巴黎罗浮宫

图 14-37 杜比尼：收获，1851 年，画布油画，135 厘米×196 厘米，巴黎奥塞美术馆

图 14-38 克拉姆斯柯依：无名女郎，1883 年，画布油画，76 厘米×99 厘米，莫斯科特列恰科夫美术馆



图 14-39 列宾：意外归来，1884年，画布油画，161 厘米 × 168 厘米，莫斯科特列恰科夫美术馆



图 14-40 苏里科夫：近卫军临刑的早晨，1881年，画布油画，218 厘米 × 379 厘米，莫斯科特列恰科夫美术馆

的人也许会忆起托尔斯泰或陀斯妥耶夫斯基笔下那些光彩照人的悲剧性女主角。

受到克拉姆斯柯依影响的年轻画家列宾 (Ilya Yefimovich Repin, 1844~1930 年)，是巡回展览画派最杰出的代表。列宾同样是一位具有民主情怀，关切俄国人民命运的画家，从早年成名作《伏尔加河纤夫》起，列宾创作了一系列反映俄国现实和历史的优秀绘画，其中就包括直接描绘俄国民粹派革命者的作品，如《宣传者被捕》和《意外归来》(图 14-39)。

《意外归来》表现被捕多年的革命者获释后突然踏进家门的一瞬间。女仆打开门，面容憔悴、衣衫褴褛的革命者走了进来，面对这个料想不到的情景，他的母亲站了起来，坐在钢琴旁的妻子回望着他，桌边的一双儿女也把目光投向他。每个人的形象都刻画得栩栩如生，其动作神态无不各自符合身份和年龄。那个流露出怯生表情的小女儿，恰恰点明了父亲被捕时她还太小，已经记不得他了。看着这幅画，会发现写实主义绘画的一个重要特点，那就是不夸张，不造作，只求冷静忠实地再现生活真貌，让观者自然而然受到感染，做出自己的评价。尽管不大声宣告，但列宾的态度谁都会了然于心。

苏里科夫 (Vassily Ivanovich Surikov, 1848~1916 年) 是仅次于列宾的另一位巡回展览画派成员。苏里科夫，不像列宾那样兴趣广泛，一生主要致力历史画创作。苏里科夫的历史画，不再把题材集中在希腊罗马，而是放在俄国的历史上，《近卫军临刑的早晨》(图 14-40) 就取材于 17 世纪末叶的俄国历史。彼得大帝，在学习西欧、改造俄国的过程中，遇到守旧势力的顽抗，1698 年，近卫军再次叛乱，从国外赶回俄国的彼得大帝镇压了发生在莫斯科的这次反抗。苏里科夫选择彼得大帝处决叛乱者的场面，意在揭示两股力量的对抗，充分反映活在历史中的人。

构图处理，苏里科夫运用了近似宽银幕的画面，以求再现





历史的大场景，摆脱那种一人一事的狭小格局。行刑的场所放在莫斯科中心地带，背景是标志性的瓦西里·勃拉仁内教堂。在这壮丽的俄国建筑物前，被俘的近卫军、他们的亲属，挤在一起，占据了画面的大部分。三个白衫的近卫军俘虏，成为苏里科夫重点刻画的形象。顺着其中一位怒视的目光，我们的注意到了右侧骑在马上彼得大帝，他如磐石一般兀立不动，同样显示着毫不妥协的精神。新与旧的激烈冲突，在这里获得戏剧性的展示。苏里科夫绘画的魅力，除了善于刻画人物的心理，很重要的一点就是精于用色。丰富的冷暖色彩像庞大的交响乐团，每种色彩就是一位演奏员，在苏里科夫高超的指挥下，和谐地奏出了史诗般惊心动魄的乐章。

在美国，在19世纪中后期，写实主义潮流也开始成为绘画中的重要现象，一批画家，以更客观的态度和方式，再现美国人的生活。霍默（Winslow Homer, 1836~1910年）是最早踏进写实主义绘画领域的美国画家。成长在美国，又在巴黎感受到新潮的霍默，坚持用画笔描绘美国人现实的生活，正如他本人所述：“认真选好题材后，我就要如实画它”，《打响鞭》（图14-41）就是他这种态度的生动体现。在山区一间简陋的校舍前，一群学童愉快地做着游戏。照在他们身上和草地上的阳光，使这个场面显得更欢快、更感人。在如实描绘美国乡村孩子天真可爱的形象之际，这幅画似乎也流露一股怀旧的情绪，霍默心中难忘往昔美好的纯朴岁月。

黑人画家坦纳（Henry Ossawa Tanner, 1859~1937年）是美国写实主义名画家埃金斯的学生，没有这位支持女性和黑人学习美术的老师，或许坦纳会是另一种样子。《感恩的穷人》（图14-42）是坦纳移居巴黎后创作的，有些近似夏尔丹的《餐前祈祷》，描绘了祖孙两人在餐桌旁认真祷告的样子。它仿佛是坦纳一年前完成的另一幅名作《班卓琴课》的续篇，以同样精巧的线状笔触和强烈的明暗，栩栩如生地塑造出贫穷的美国黑人的日常生活状态。在这个简陋的房间中，不乏温暖的阳光

图 14-41 霍默：打响鞭，1872 年，画布油画，56 厘米×91 厘米，美国俄亥俄州扬斯顿巴特勒美国美术研究所

图 14-42 坦纳：感恩的穷人，1894 年，画布油画，90 厘米×112 厘米，私人收藏



图 14-43 亨特：觉醒的良知，1853 年，画布油画，76 厘米×51 厘米，伦敦国立美术馆



图 14-44 罗塞蒂：圣母领报，1850 年，画布油画，72 厘米×42 厘米，伦敦泰特美术馆

和虔诚的精神。如果知道坦纳的母亲曾是黑奴，知道他的父亲是教士，就不难体会流溢在这幅绘画中带着宗教色彩的浓厚感情了。

1848 年，七位年轻人在英国创立了拉斐尔前派，他们反对英国推崇拉斐尔的学院派传统，反对英国浅薄的完美绘画，要让当代绘画具有拉斐尔之前的意大利绘画那种质朴的风格和深刻的精神，使绘画发挥教化的功能，提高社会的道德。他们强调从自然和现实出发来创造绘画作品，但他们无法获得法国写实主义画家那样伟大的成就，因为他们没能找到适合表现新情况、新内容的新形式，他们只能用一种实质上造作的语言讲述他们想讲的东西。严格地说，他们缺乏真正的现代感，他们的绘画也就丧失了影响力，只是一时的现象，没有太多的艺术价值。

亨特（William Holman Hunt，1827～1910 年）是拉斐尔前派重要的代表。他坚信艺术要为信仰、为道德服务，尽力精细地再现人物和场景，以增强绘画的说服力。在《觉醒的良知》（图 14-43）中，亨特以极为工整的笔法认真描绘每一个细节，背景处的镜子及反映在其中的映像，最能体现他这种关注细节的画功。画面中央的年轻女子，突然被乐曲触动，意识到自己与那位男子的关系是不正当的，她的眼神和动作显示着她内心的不安，有些细节似乎暗示出绘画的内容，如乐谱上方的图画就出现了基督与通奸的女人。正如亨特不少作品一样，这幅画的一个个细节看起来都很真实，但拼凑在一起，总体上却透露出强烈的人工气息，显得虚假空泛，既不像他们推崇的古人之作，也不如库尔贝、米勒等法国写实主义者的绘画，缺乏那种直接明确的真实感和表现力。注视这样的画，就像看没有香味的假花，哪怕再精致，也不会怎么打动你。

比亨特略为年轻的罗塞蒂（Dante Gabriel Rossetti，1828～1882 年），与亨特、密莱司同为拉斐尔前派的骨干成员，除了善画，罗塞蒂也精于写诗，在两个领域都留下了值得一看的作品。平心而论，罗塞蒂可能是拉斐尔前派中最有特色的人物。有着意大利血统的罗塞蒂，其生活与创作都与女性关系密切，他的不少绘画往往也以其妻或相熟的女人为模特儿，塑造一种融会感官美与神秘性于一体的美女形象。《圣母领报》（图 14-44）是罗塞蒂尚没认识其妻前创作的，他那位比他还有成就的诗人妹妹成为了圣母的模特。不同于许多圣母领报图，罗塞蒂把整个场面压挤在房间一角，面对着从天而降的大天使加百利，圣母马利亚蜷缩着身子，显得十分恐慌，而不是像其他画家描绘的那样，显出喜悦或信从的心态。罗塞蒂这么做，目

的在于“忠实”，少女在听到莫名的怀孕时，应当是这种样子。尽管在细节刻画上，罗塞蒂也像他的那些兄弟一样，力求精确真实，但整体效果并不像期待的那样。最迷人的，还要说是圣母的形象，尤其是她美目红唇的姣好面庞。

### 法国印象主义绘画

继写实主义者之后，引领绘画新风的是一代法国印象主义画家。这些年轻人大多把比他们略为年长的一位画家视为榜样和同道，哪怕他没有参加过任何一届印象主义展览，一直希望在官方沙龙是获得成功，而且风格和手法也与他们有一定差别。这位画家就是马奈（Édouard Manet, 1832~1883年）。马奈早年师从学院派名画家库蒂尔，但老师的影响力显然不如罗浮宫中历代大师的作品，精研委拉士开兹等西班牙17世纪画家的艺术，对他画风的形成，起着重要作用。借鉴古人，又不拘泥古人，凭自己心灵指引，画自己想画的画，正是马奈成功的所在。马奈的绘画，体现出从写实主义向印象主义转化的趋势，可以说他前期的绘画带有较多的写实主义特征，后期的绘画带有较多的印象主义品质，但它们既不是标准的写实主义绘画也不是标准的印象主义绘画。作为画家，马奈只想踏踏实实画自己的画，并不像有意做惊人之举的那种人，但他的实践却使他成为叛逆者和革命者，成为唾骂和赞美的对象。

1863年，在法国美术史上，是令人难忘的一年。官方沙龙拒绝了数千件送展的作品，此举引发强烈的抗议，为平息不满之声，拿破仑三世亲自出马，同意另辟展厅，展示落选作品，这就是历史上著名的“落选者沙龙”。马奈的一幅油画也陈列其中，它就是《草地上的午餐》（图14-45）。在巴黎近郊的布劳涅森林里，两位身着当代服装的年轻男子，陪伴着一名相貌平凡的裸女，坐在草地上谈天，他们身边放着野餐的食品，这俨然是一幅当代游乐图。习惯了古典裸女题材绘画的绅士淑女，一看到这样的画面，不禁怒火中烧，痛斥它粗俗下流。在西方，描绘裸女与着衣男子共处风景中的绘画，早有先例，乔尔乔涅的《田园合奏》就是这样的作品，而且还是公认的杰作。原因在于乔尔乔涅的处理符合传统的规范，让理想化的裸女与着衣男子呆在理想化的田园风光中，使作品具有了一种超然的境界，让观者能心安理得地欣赏裸女的美。马奈则破坏了这种神圣的原则，置高雅的趣味于不顾，直接在巴黎人熟悉的现实环境中，放置了现代的巴黎男子和普通的裸女，而不是人们习惯了的马尔斯和维纳斯之类的神话人物。创新往往要付出代价，马奈不同凡响的人物和环境组合引发的恶毒攻击，

图 14-45 马奈：草地上的午餐，  
1863 年，画布油画，213 厘米×264  
厘米，巴黎奥塞美术馆



就证明了此言非虚。其实，马奈的创新远不只这一点，在裸女形象的处理上，他放弃了传统做法，不再用细腻的明暗变化来塑造立体感强烈的形体，而是以正面的平光，突出裸女近似平面的大色块效果，从而向文艺复兴以来公认的造型法则和传统发动了挑战，这种平面化的做法，在马奈此后创作的《奥林匹亚》和《吹笛少年》上，得到进一步强化。仍然坚持传统的立体造型手法的老一代大师库尔贝，敏锐地感到马奈绘画的这种新变化，说他的作品像扑克牌上的人物图案。西方以后的绘画发展，表明了平面化是现代主义绘画的一大特点。由此，不难领会马奈创新的意义。《草地上的午餐》被称为“近代绘画史上最著名的作品”，还在于马奈不顾真实，随心所欲地把当代男子和裸女放在布劳涅森林的做法，实质上宣告了艺术自由。黑衣人和绿草地是为了衬托裸女雪白的肌肤。为艺术需要，画家有权自由处理画上的一切，无须考虑其他，这种态度，在此后的岁月，获得了发扬光大。从纯形式的角度看，《草地上的午餐》或许不如《奥林匹亚》，但它确是最初举起的一面变革的旗帜，其意义不容低估。

像印象主义画家一样，马奈也喜欢描绘巴黎人的休闲场所。以此为题，他创作了一些颇为生动的绘画，《牧人狂游乐场酒吧》（彩图 45）是此类绘画中最精彩的一幅，充分体现了他晚期的画风。读过莫泊桑《俊友》的人，或许还记得发生在牧人狂游乐场里的情景。这个大众娱乐场所，像红磨坊一样，是巴黎人休闲生活中不可或缺的著名地点。马奈在这幅油画上，充分发挥了色彩画家的才能，以洗炼的笔法，涂抹干净明



快的色彩，捕捉城市人生活的一景。站在吧台里的吧女，被身后的玻璃镜中的映像陪衬着，成为画面上最突出最动人的形象，纯净的黑色与雅致的彩色相配合，无疑是造成她魅力的决定性因素。吧台上的刻画得极为精彩的果盘和酒瓶，以及镜中反映的厅内场面，共同形成响亮的、光彩夺目的美妙色彩世界，为人们留下了巴黎人生活的生动侧影。

最鲜明体现出印象主义绘画本质特征的画家，是马奈的年轻朋友莫奈（Claude Monet, 1840~1926年）。莫奈早年在法国海港城市勒阿弗尔生活过一段时光，著名海景画家布丹和戎金对他走上风景画家的道路，起了不小作用。50年代，莫奈返回巴黎，入美术学院师从格莱尔。不满学院派陈腐画风的莫奈，与志同道合的同学雷诺阿等人，一起告别画室，背起画箱，走入法国的大自然，直接在阳光下捕捉清新生动的风光。莫奈怀着探索者的激情，如痴如醉地描绘着大自然千变万化的景致，在画布上留下瞬间的光色之美。

1874年，为抗议官方沙龙的歧视，莫奈等一批美术家，在巴黎的摄影家纳达尔工作室，举办了联展。从这届联展起，印象主义者共举办了八次联展，最后一次是在1886年。可以说，这八次联展，大体涵盖了印象主义绘画辉煌的时期。

莫奈的《日出印象》（彩图46）就出现在第一届印象主义展览会上，它显示出一种崭新的绘画风格。在室外，面对海港，莫奈把无数不怎么调合的色彩小笔触，敏捷而又精确地点染在画布恰当的位置上，这种看似逸笔草草的画法，具有极强的表现力，无比生动地传达出清晨日出时那一瞬间的海港景色，让人仿佛能嗅到海上飘来的清新空气。这件富于暗示性的作品，远比众多精雕细琢的著名风景画真实地再现了大自然变动不居的光色变化和由此产生的整体氛围。寥寥几笔，红日悬在天际，它的倒影也落在水中；同样，小船浮在水面，船上人也立在船上；一切都那么令人信服。面对这瞬间的美景，不禁会想起波德莱尔为现代性做出的著名定义，这个场面正是“短暂的、易逝的、偶然的”。

莫奈为了获得直接的生动感，放弃了传统的绘画方式，打破了创作与习作的界限，让两者美妙地融合在一起，正是借助这种速写式的技法，莫奈才能获得格外清新生动的自然景致。当然，与这种技法相伴的色彩观，更是在形成印象主义绘画特质上发挥着关键作用。莫奈及其同伴，不再以固有色的观念认识和表现客观事物，在他们眼里，树不只是绿色的，在特定的光线及环境作用下，它也会具有一般人想象不到的颜色，画家的目的就是要准确捕捉到不同时间、不同季节、不同环境、不

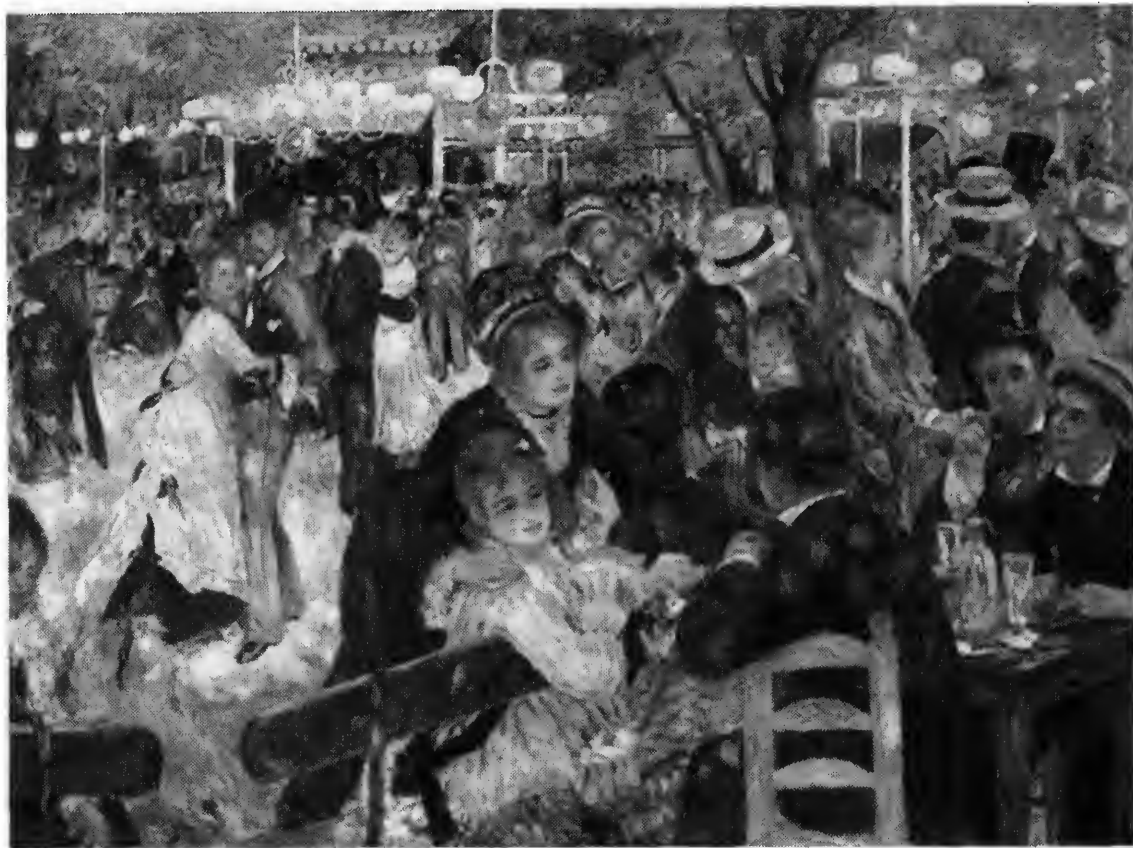
同光线中的“真实的色彩”，这样才能留住那美妙的瞬间景象。莫奈的绘画魔力，很大程度上得益他神奇的眼力，塞尚这位与他追求相左的大师，对此也不得不赞叹。莫奈的实践，改变了公众头脑中根深蒂固的色彩观念，帮他们看到了从没意识到的真实情景。最初看到他用紫色调描绘伦敦雾景的观众，直接的反应是惊诧和不满，过后他们走上街头时，终于发现雾色带有莫奈绘画的色调，由此便有了莫奈创造了伦敦雾的说法。看来，美术家不仅能让人欣赏到美，也能让人领悟到真。

《日出印象》这幅看似粗率的风光画，被批评家贬为只不过是印象而已，莫奈等人后来干脆接过这个评语，称自身绘画为印象主义绘画。

坚持走自己道路的莫奈，在境况有所好转的 90 年代，开始创作了一组又一组系列画，如“干草垛”系列、“杨树”系列、“泰晤士河”系列等。借助反复描绘不同时间、不同光线下的同一景物，莫奈更加细致再现出光色的微妙变化，走进了纯艺术实验的领域。“卢昂主教堂”系列颇能体现莫奈探索的成果，《阳光灿烂的卢昂主教堂西立面》（图 14-46），向人们展示了一个纯色彩的世界，卢昂主教堂丧失了石造建筑应有的坚实感，变成由美妙的冷暖色彩构成的类抽象图案，受光部的金黄色调与背光部的紫蓝色调，形成相互补充、相互映照的动人色彩和声，在视觉和心灵上同样唤起强烈的美感。开拓 20 世纪抽象绘画的康定斯基，从莫奈作品获得启示，决非偶然。塞尚不满莫奈的地方，正是体现在这幅画中消解形体、无视结构的做法。纵观历史，不难明白，在不少美术大师身上，鲜明的长处与确实的短处往往相互依存，莫奈显然就是这样的人物。

经历漫长的艰辛奋斗，长寿的莫奈，在晚年享受着世界献给印象主义美术的全部荣耀。岁月进入 20 世纪，视力减退的莫奈，隐居在远离巴黎的小镇吉维尔尼，静静创作了一组题为《睡莲》的大作。这时，他显然不再像以往那样关注瞬间生动的色彩效果，而是以更加写意的笔触和富于装饰味的色彩，回到自己的内心世界。

莫奈的同窗好友雷诺阿（Pierre-Auguste Renoir, 1841~1919 年），出生在一贫如洗的裁缝家庭，十几岁就进瓷器厂当学徒，画瓷器的工作以及其他装饰绘画的实践，对雷诺阿此后流畅优美的画风有所影响。在格莱尔画室里，他结识了莫奈、西斯莱等未来的印象主义精英。与莫奈共同写生画风景时，他形成了同莫奈相似的印象主义画风，只不过更柔和更纤巧一些。不像一心一意投入风景画的莫奈，雷诺阿把大部精力放在描绘可爱的妇女和儿童、美丽的鲜花、迷人的裸女、愉悦的休



闲生活……他笔下的一切有如阳光下开满花朵的原野，令人感到赏心悦目，从中不难领会雷诺阿热爱生活的感情。雷诺阿绘画的这种特点，使他成为既受行家推崇，又被大众喜爱的画家。

在印象主义盛期，雷诺阿把目光投向巴黎人的休闲生活，《糕饼磨坊》（图 14-47）让人们见识了巴黎又一处著名的大众娱乐场所。在这个巴黎人经常光顾的露天舞厅里，挤满了消遣解闷的人。雷诺阿着力刻画了一伙聚在桌边闲谈的年轻男女，他们的动作和神情十分自然生动，显然雷诺阿很熟悉他们，或许他们就是他的朋友。印象主义者像写实主义者一样，把关注点放在自身亲历亲见的日常景象，不同之处，一是他们不再揭露和批判社会的丑恶和不公，二是他们更大胆地改变了做画的方式。雷诺阿一如莫奈，在描绘这个生活的片断时，同样发挥着色彩的表现力，以流利的色彩笔触，轻巧地把种种冷色和暖色摆在合适的位置，让人物和环境都沐浴在颤动的光线中，使观者有了晃眼的感觉。前景处人物身上的斑点，正是光线透过树叶缝隙照射下来的结果，这样生动的处理，增加了画面的真实感和瞬间性。从中景处黑压压的舞动人群中，仿佛传来了嘈杂的欢乐之声，这同样强化了真实感和瞬间性。

雷诺阿是继安格尔、德拉克罗瓦之后又一位擅长描绘裸女的大画家。《阳光中的裸女》（彩图 47）出现在第二届印象主义展览会上，它引发激烈的争议，赞美者与贬斥者各持自见，互不相让。在这幅画上，雷诺阿依然把瞬间的光色效果当成关注的重点，形体的坚实与否，成为次要的问题，灵活的色彩笔触，交错并置，生动地再现出裸女身上丰富的色彩变化与光

图 14-46 莫奈：阳光灿烂的卢昂主教堂西立面，1894 年，100 厘米×66 厘米，华盛顿国立美术馆

图 14-47 雷诺阿：糕饼磨坊，1876 年，画布油画，131 厘米×175 厘米，巴黎奥塞美术馆



图 14-48 德加：苦艾酒，1876 年，画布油画，92 厘米×68 厘米，巴黎奥塞美术馆

斑，让人清楚地意识到她呆在阳光照射的树丛中，身体的色彩受到阳光与四周环境反射光的影响，是这一特定瞬间特有的现象，显然同安格尔笔下那些裸女恒定的雪白肌肤有别，从真实再现瞬间的光色效果这一目标上看，雷诺阿无疑是成功的。80年代中期起，雷诺阿心中也感受到安格尔推崇的古典美术的价值，希望创作更有条理更具纪念性的绘画，《浴女》一画前景处的三个线条明晰的裸女，与《阳光中的裸女》的裸女相比，传统的造型因素颇为明显，似乎染上了安格尔风。

另一位投入印象主义运动的画家，是家境富有、受过良好教育的德加（Edgar Degas, 1834~1917 年）。德加的父亲是一位热爱艺术的银行家，这种情况使德加从小就是在不同于莫奈和雷诺阿的环境里生活和接触艺术的。德加与大部分印象主义画家最主要的不同之处，是他重视线的作用，关注形的塑造。

德加的绘画，一如其他印象主义者的绘画，表现的仍然是亲历亲见的事物，但他很少描绘自然风光，精力投放在描绘当代生活上。德加的家庭条件，使他熟悉芭蕾舞和马术之类上流社会热衷的事物，他许多描绘芭蕾舞演员和骑马者的作品，都显示出精于塑造人物和处理构图的特点。这种特点也流露在德加的名作《苦艾酒》（图 14-48）上。为了突出画中人苦闷压抑的心境，德加有意把这一男一女放在角落里，不单让他们头顶上没什么空间，而且还用桌子框住他们，在此之外，他还大胆地舍掉男子一部分身体，让他显得更局促。总之，这种尽力压缩他们周围空间的做法，造成了他们被关在牢笼中动弹不得的感觉，从视觉上强化了这对男女落寞的处境，艺术上无疑很成功。西方绘画的构图，从文艺复兴以来，大体上是一种类似舞台演出的完整场景，讲究整体感和均衡性，主要人物形象要全面呈现在画面中央或最突出的位置。德加的构图，摆脱了前人束缚，仿佛是从传统绘画上切割下来的局部。它适应着特定的艺术目标，以多变的独特视角，构成类似于特写镜头的画面，别具匠心地突出想让观者注意的事物。在一定程度上，这种构图得益于日本浮世绘艺术，德加和其他印象主义者都颇为欣赏那时传入法国的日本浮世绘作品，或多或少借鉴了它自由的表现方式。

在这个德加经常光顾的新雅典咖啡馆的一角饮酒的这对顾客，是画家德博丹和女演员埃朗·安德烈。德加以相当简括的笔法，塑造出两位朋友真切生活的形象，他们坐在一起，分别想着自己的心事，映在窗上的投影，如“对影成三人”一般，强化了他们清冷的心境。

德加，与马奈相同，擅长色粉笔画，是这个领域里的大





师。他描绘女人梳洗打扮的一组色粉笔画，在西方裸女画中，别开生面，显示出大胆创新的艺术品格。《盆浴》（图 14-49），首先吸引我们注意的还是新颖的构图，在以往无数的裸女画里，找不到类似的处理，这里仍是一个切割下来的局部或片断。我们似乎正俯身看着这个蹲在浴盆里的女人，不一般的视点强化了直接目击的现场感，让这个动作异于一般裸女图的浴女形象深深植入观者的脑海。令人心情激动的，还有德加用色粉笔造型的功力。迅捷有力的排线，使带有几何形意味的裸女清晰地浮现在色调优美、空间感适度的室内，这样的精湛的技艺，确实值得赞美。

图 14-49 德加：盆浴，1886 年，色粉笔画，40 厘米×82 厘米，巴黎奥塞美术馆

毕沙罗（Camille Pissarro, 1830～1903 年）是印象主义画家中元老级的人物，也是终生坚持印象主义理想的人物，在那批印象主义著名代表中，只有他自始至终、一次不落地参加了八届印象主义展览。毕沙罗最初颇受柯罗绘画影响，在巴黎叙斯学院学习时，他接触到莫奈等人，与后者的友谊，把他引入了印象主义的世界。像莫奈一样，毕沙罗也专注于风景画创作，留下了一批朴实动人的作品。

图 14-50 毕沙罗：红屋顶，1877 年，画布油画，55 厘米×66 厘米，巴黎奥塞美术馆

《红屋顶》（图 14-50）完成于 70 年代后期，是毕沙罗的杰作之一。这幅风景画有个副标题“乡村一角，冬日印象”，它点明了时间和地点。对毕沙罗这样的印象主义风景画家来说，名山大川，古迹胜景，都不是心之所恋，他钟情的是法国乡村普普通通的风光，就像这里所描绘的那样。在一处坡地上，坐落着几间农舍，白墙红顶，突显在一排排叶子已经凋落的树木中。这真是再平凡不过的乡村景象了，但毕沙罗敏锐地觉察到阳光赋予它的诗意和美感，他运用沉稳有力的笔触，把各种不太调合的色彩，快捷地涂抹点染在画布上，不知不觉中，一个光感强烈、色调优美、充满生机的乡村景色就活灵活现地呈现在人们眼前了。尽管毕沙罗并没用语言明示，但从整个画面上



图 14-51 西斯莱：马尔利港的洪水，1876 年，画布油画，51 厘米 × 61 厘米，巴黎奥塞美术馆

图 14-52 卡萨特：沐浴，1891～1892 年，画布油画，100 厘米 × 66 厘米，芝加哥美术学院

那数的冷暖色彩笔触的精妙组合中，不难感受到他是怀着热情描绘这个乡村风景的。

另一位著名的印象主义风景画家西斯莱（Alfred Sisley，1839～1899 年），是莫奈和雷诺阿的同学。光色的瞬间效果，始终主导着他的风景画创作。与画风稳重的毕沙罗相比，西斯莱的笔法显得更为轻灵。《马尔利港的洪水》（图 14-51）或许最能体现西斯莱的艺术观念和创作风格。在人们眼前出现的，是蓝天白云，是照射在建筑物上的温暖阳光，是阳光下水面的闪光和水中的倒影。这里既无洪水带来的灾难，也无抗灾的壮举，有的只是明媚的阳光和阳光中自然景物瞬间的种种美妙色彩。光终归是印象主义者的最爱，宫殿也好，茅屋也罢，对他们来说，都不过是光的附属物，本质上并无区别。

### 法国之外的印象主义绘画

长期生活在巴黎的美国女画家卡萨特（Mary Cassatt，1845～1926 年），与法国印象主义画家关系密切，并深受德加影响。像法国著名的印象主义女画家摩里索，卡萨特也喜欢描绘妇女和儿童，显然这与其性别有关。历代女画家中，多有描绘母女亲情的，卡萨特一件最优秀的作品《沐浴》（图 14-52），让人们见到了此情此景生动感人的体现。从构图到细节处理，难免会让人想到德加的《盆浴》，不过这幅画的情调显然不同于德加冷静的实验性态度，卡萨特怀着柔情，以清丽的笔法和色彩，塑造出母女两人真切的形象，以及彼此和谐无间的关系。德加式的俯视特写构图，有助于揭示母女亲密的感情，突显绘画的主题，可以说是巧妙的借鉴。卡萨特对法国印象主义绘画的热情，加快了美国人接受它的速度，在西方世界，美国人是最早赞美法国印象主义画家的收藏者。

另一位生活在英国，也与法国绘画新风有密切关系的美国画家惠斯勒（James Abbott McNeill Whistler，1834～1903 年），早年曾在巴黎师从格莱尔，这位老师后来也教过莫奈和雷诺阿等人，从这点上看，惠斯勒可算莫奈和雷诺阿的师兄。50 年代后期在巴黎的日子，使他结识了库尔贝、马奈这些重要的人物，对他的艺术道路产生了不小影响。1859 年，惠斯勒移居伦敦，成为英国画坛十分活跃的人物，但他始终与法国新派美术家保持密切联系。惠斯勒算不上纯正的印象主义者，在他身上，除了印象主义的特点，也有象征主义、唯美主义的影子。

《白衣女郎》（图 14-53）是惠斯勒早期的名作，从它的副标题，“白色交响曲 1 号”上能感到他的艺术追求所在，那就

是色彩的表现力。这是一件富于装饰性的绘画，惠斯勒有意减弱环境的空间感和人物的立体感，使女郎的形象融会进整个以白色为基调的色彩组合中，共同奏响素雅清淡的白色交响曲。也有人在这幅注重形式探索的绘画上发现了象征意义，白衣女郎手持枯萎的百合花，默然呆立的样子，代表童贞的丧失。

对色彩表现力的探索，一直迷住了惠斯勒，12年后，他创作出《黑与金的夜曲：坠落的火箭》，使色彩的探索跨进近似抽象的境地。由此引发了惠斯勒与维多利亚时代著名文人拉斯金的争执，这从一个侧面证明了这位为艺术而艺术倾向鲜明的画家大胆的创新精神，也证明了英国文艺界浓厚的保守氛围。

### 19 世纪下半叶法国雕塑

法国写实主义和印象主义画家，以他们富于创造性的实践，给美术带来了令人心情振奋的新气象。与此同时，法国一些有为的雕塑家，也不甘于墨守成规，在传统中徘徊，他们在不同程度上，以雕塑可能做到的方式，回应着绘画的变革，探索自身的创造之路。

卡尔波（Jean-Baptiste Carpeaux, 1827~1875 年）是第二帝国时期最著名的雕塑家，在其不算太长的艺术生涯中，留下了那个时期一些迷人的雕塑。卡尔波最初师从吕德，1850 年入巴黎美术学院，获罗马奖后，从 1856 年至 1862 年，在罗马继续深造，完成了给他带来声誉的《乌格利诺及其子》，从此走上了毁誉并存的创作道路，最终被癌症夺去生命。

应设计师加尼耶邀请，卡尔波为新建的巴黎歌剧院创作了《舞蹈》（图 14-54）。这是一件高浮雕群像，在《乌格利诺及其子》上成功处理过多人物组合的卡尔波，再次成功解决了它的构图问题。以略显清瘦的年轻舞者为中心，一组手拉手的少女环绕着他旋转起舞，巧妙地呼应着中心舞者兴奋激越的表现。整个人物组合渲染出一股无拘无束的欢快气氛，在当时欧洲的众多雕塑作品中，难得见到如此活力四射、如此清新生动的表现。这些忘情狂舞的裸体人物，完全摆脱了那些完美的古典风貌，无视学院派提倡的规范，其中透露的精神，应当说与绘画新风是合拍的。

与莫奈同龄的罗丹（Auguste Rodin, 1840~1917 年），无论从影响上说，还是从成就上看，都是当时西方雕塑界的第一人，没谁能与之比肩。就整体而言，近代西方雕塑艺术呈衰落之势，随着城市建设涌现的大量浮华雕塑作品，并不能改变这种落后于绘画发展的颓势。罗丹的出现，接续了米开朗琪罗和贝尔尼尼的雄风，使雕塑重新焕发出震撼心魄的气势。三度



图 14-53 惠斯勒：白衣女郎，1862 年，画布油画，214 厘米 × 108 厘米，华盛顿国立美术馆



图 14-54 卡尔波：舞蹈，1867~1868 年，石膏稿，457 厘米 × 264 厘米，巴黎歌剧院陈列馆





图 14-55 罗丹：思想者，1879～1889 年，青铜，高 70 厘米，纽约大都会艺术博物馆

图 14-56 罗丹：巴尔扎克，1892～1897 年，青铜，高 279 厘米，巴黎拉斯帕依大道

被美术学院拒之门外的罗丹，在接受学院外的名家达卢和卡尔波指导之时，更热衷师法自然和米开朗琪罗等前代大师。对学院派艺术理想和创作原则深恶痛绝的罗丹，从创作最初遭沙龙否定的《破鼻男子》起，就一直无视陈规，大胆创造，不少今天公认为不朽之作的雕塑，当年都是非议和攻击的对象。

罗丹受但丁《神曲》启示，构思创作了《地狱之门》，但这件大作并没完成，其中的一些部分，被罗丹做了独立的作品，原本用于象征但丁的《思想者》（图 14-55）就是这样的作品。一个身体强健的裸体男子，蜷缩着身子，一手托腮，坐在那里，陷入了痛苦的思索。有人把这个巨人看成普罗米修斯式的形象，正在为人类的命运苦恼。在塑造这个英雄般的形象时，罗丹依然采用了传统的裸体样式，但抛弃了学院派推崇的那种理想化的完美裸体，用一个富于个性的、充满了活力的裸体男子体现他心目中的思想者。与精通石雕技艺的米开朗琪罗相反，罗丹是泥塑大师，正是借助这种更为自由灵活的技艺，思想者的形象才获得极为生动的效果，从依据泥稿翻铸成的青铜像上，可以发现形体上丰富的细微变化，那是只能靠泥塑技艺获得的。

体现在《思想者》中的追求，贯穿此后的一系列作品中，《加莱义民》、《吻》、《巴尔扎克》等，都透露出罗丹对人的关注，对蕴藏在人身上的激情和力量的关注，以及他不竭的创造精神。90 年代初，由新任的法国作家协会主席左拉倡议，罗丹接过了为巴尔扎克塑像的任务。钦佩这位法国大作家的罗丹，决心为他树起一个与之相配的伟大纪念像。在认真研究的基础上，罗丹把展示巴尔扎克的精神气质放在了首位，为此他选择了一个充满表现力的独特构图（图 14-56）。巴尔扎克，身披睡袍，昂起雄狮般的头颅，一副神游幻境的样子。这个删除众多细节，宛如一块巨石立在人们面前的写意性纪念像，无比传神地塑造了经常在深夜投入创作的巴尔扎克的形象，正如德国大诗人里尔克形容的，这个纪念像传达出这位伟大的小说家从事创作时心中的“骄傲、自大、狂喜和陶醉”。

罗丹显然称不上是印象主义者，但他关注清新的感受，偏重流动的效果，无视面面俱到的、四平八稳的创作手法，反对官方的控制和学院派的陈规，追求个性化的表达，凡此种种，全都类似印象主义者。

### 象征主义和学院派绘画

在印象主义者把目光投在光色之类外部世界的现象之时，由法国象征主义诗人提倡的关注内心世界的创作倾向，也出现





图 14-57 沙瓦纳：夏日，1889～1893 年，画布油画（附着于壁面），巴黎市政府

在法国美术界，一批画家把时间和才能用在传达心灵和精神层面的现象，致力于“使主观事物客观化”，用可视的艺术形象表现观念和感受。在这些象征主义画家笔下，没有了库尔贝或莫奈笔下直观的现实景象，有的大多是神话的、宗教的、寓意的、幻想的景象。他们绘画中那些虚构的形象和场景，是表现内心世界的象征物，借助暗示、联想之类的作用，在欣赏者心中唤起共鸣，实现其创作的目的。这批象征主义画家的追求，以这样或那样的方式，延伸到 20 世纪，化入一些现代主义的美术运动。尽管从纯艺术的角度，象征主义绘画著名的代表比不上同时代的印象主义画家，但他们所追求的艺术理想却有着不容忽视的影响力。

沙瓦纳（Pierre Puvis de Chavannes, 1824～1898 年）是最年长的法国象征主义画家，可以算作库尔贝的同代人。出身名门的他，放弃法律，到巴黎美术学院跟库图尔学画。踏上创作道路后，不同于 19 世纪下半叶众多画家，他专心致力壁画创作，成为当时最优秀的壁画家。但沙瓦纳的壁画并没采用传统的湿壁画技艺，而是运用油画这种近代画家最熟悉最常用的手段，这样画壁画的方式，在马蒂斯这样的 20 世纪画家手上得到了延续。尽管放弃了湿壁画技艺，沙瓦纳却用油画手段模仿湿壁画的画面效果，营造一种远离当代生活的梦幻世界。

为巴黎市政府创作的《夏日》（图 14-57），是沙瓦纳众多公共建筑装饰壁画中一件颇能显示他艺术风格的油画作品。沙瓦纳没有像莫奈那样用灵活的色彩笔触再现阳光闪烁的瞬间景致，而是以水平和垂直线为基础，在壁面上安排了一个古典式的平稳均衡的场景。具体描绘时，沙瓦纳特意排除油画的生动笔法和闪光的色彩，精心制造出那种水融性湿壁画色彩的柔和的亚光视觉效果，整个的画面并不强调空间的深度感和人物的



图 14-58 莫罗：俄尔甫斯，1865年，画布油画，154 厘米 × 100 厘米，巴黎奥塞美术馆

图 14-59 雷东：独眼巨人，约 1895~1900 年，木板油画，64 厘米 × 51 厘米，荷兰奥特罗克罗勒-缪勒博物馆

立体感，而是追求由雅致的大色块形成平面化装饰效果，古典意味明显的裸女，出现在这个静止的风景中，更加强了夏日场面超时空的理想化意味。这是一个与印象主义绘画形成鲜明对比的非现实景象，沙瓦纳借助这个带有古典美术品质的优美和和谐的绘画，传达他内心的梦，并曲折地表现了他对现实的不满。

比沙瓦纳略微年轻的莫罗（Gustave Moreau, 1826~1898年），是法国象征主义绘画另一位重要人物。莫罗不仅擅长绘画，而且精通教学，让现代主义美术爱好者津津乐道的，往往是从他画室之中涌现出一批终生感激他的 20 世纪大画家，如马蒂斯、鲁奥、马尔凯等。莫罗一如沙瓦纳，既无库尔贝等写实主义者直接揭示社会苦难的想法，也无莫奈等印象主义者走入自然描绘风景的热情，他主要还是从神话和宗教故事中寻求创作题材和灵感。

《俄尔甫斯》（图 14-58）表现了一个骇人听闻悲剧过后的情景。据希腊神话，色雷斯诗人俄尔甫斯琴艺精妙，所奏乐曲能感天地泣鬼神，其妻死后，赴阴间寻找，用音乐换得其妻与之共返人间，最后一刻，忍不住回望妻子一眼，致使其妻重又消失。两度丧失爱妻的俄尔甫斯极度悲哀，没想到这大大激怒了酒神女祭司，在一次酒神节狂欢中，她们竟然把他残酷杀害，众缪斯收集起俄尔甫斯四分五裂的遗体，埋葬在奥斯匹斯山脚，而他的头，由于被抛入河中，飘到了它处，最后被埋在古希腊著名女诗人萨福的家乡勒斯沃斯。莫罗让人们看到的是一位妙龄少女，手捧俄尔甫斯的头，静默地凝视着这个深情的天才的苍白面孔。柔和的牧歌般背景中，有人在吹着长笛，与这相对的右下角，有个爬在地上的乌龟，暗示了俄尔甫斯曾用龟壳做乐器。从这个画面上，一股忧伤的气息弥漫开来，引发敏感者深长的怀想。可怕的死亡，尤其是卓越人物的悲剧式死亡，似乎迷住了莫罗这样的象征主义者，在此后一些描绘圣约翰的作品，他反复让圣约翰滴血的头颅显现在病态地爱上这位圣徒的莎乐美面前。偏爱刺激人的邪恶的、死亡的、病态的、色欲的、神奇的题材，在象征主义者中并非个别的现象。

雷东（Odilon Redon, 1840~1916 年）与莫奈出生在同一年，比沙瓦纳和莫罗年轻，后者是写实主义的同龄人，他则是印象主义的同龄人，不知他更大胆的画风跟他更年轻有没有联系。作为莫奈的同龄人，雷东并没选择再现视觉印象的绘画道路，无论生活在故乡波尔多还是在首都巴黎，雷东都默默地倾听着内心的声音，创作那些非再现性的素描、版画、色粉笔画和油画。雷东踏入彩色绘画世界，是在 90 年代。《独眼巨人》（图 14-59）这幅油画就诞生在 90 年代后半期。在雷东心

中,积淀了人类丰厚精神体验的古老神话是取之不竭的理想创作源泉,创作这幅画时,他再度转向希腊神话,表现独眼巨人波吕斐摩斯爱上美丽的海中女神伽拉忒亚的故事。这个题材莫罗也很喜爱,但他笔下的伽拉忒亚和独眼巨人,从构思到刻画,都显得平淡,只不过是一个传统式男子大头像和一个同样传统的裸女并列在一处而已。对比之下,更感到雷东手法的新颖别致。山坡上,静卧着裸体的伽拉忒亚,突然之间,从山的另一侧,伸出了一个巨大无比的头,头正中嵌着一只大大的黑眼睛,它宛如探照灯,正在寻找心上人。这个神异的景象,仿佛是当今科幻片里的一幕。最令人心动的,还是独眼巨人的形象,他既不是莫罗画的标准欧洲男子,也不是神话里讨厌的野蛮怪物,雷东让这个外星人般的形象眼中流露出无限的柔情。面对这个纯真的大孩子似的独眼巨人,伽拉忒亚该如何反应?雷东的艺术语言,绝妙地适应了神话的梦幻世界,超现实主义者对他表示敬意,正在情理之中。

象征主义不单在法国出现,也在欧洲其他地区出现,在俄国,画家弗鲁贝尔(Mikhail Alexandrovich Vrubel, 1856~1910年)就是为象征主义做出贡献的人物。弗鲁贝尔早年参与修复古代教堂湿壁画的工作,这种经历使他了解中世纪宗教美术的特点,并把其关注精神性的追求融入自己此后的创作实践。从基辅移居莫斯科后,弗鲁贝尔完成了一批特色鲜明的优秀绘画。《恶魔》(图14-60)就是他到莫斯科不久创作的,是他最为人知的代表作。这幅画取材俄国大诗人莱蒙托夫的同名诗歌。恶魔爱上了美丽的塔玛拉,塔玛拉死后,恶魔陷入孤独与绝望中。弗鲁贝尔描绘的正是这样的情景,恶魔枯坐着,两眼呆滞地望着前方,完全被痛苦控制了。他的石块状的躯体,以及身旁那些结晶体状的植物,全都造成了一种沉重僵死的效果,强化着作品的意蕴。弗鲁贝尔是一位杰出的色彩画家,他用类似拜占庭镶嵌画的手法,让一个个有如彩色石块的笔触组成了一个黄昏般美丽景色,很快暗夜就要再度陪伴恶魔。面对着这样的恶魔,你不会害怕或厌恶,而是满怀同情。

弗鲁贝尔画了不少表现恶魔的作品,它们也都染上凄苦悲凉的情调,或许从中透露了创作者的心境。弗鲁贝尔应当说命运多舛,画完《恶魔》没几年,精神就变得不正常了,40岁时,视力又丧失了,再过几年,就去世了。可告慰弗鲁贝尔的,是20世纪俄国现代主义美术大师马列维奇、康定斯基、加博都很推崇他,加博甚至称他为“俄国的塞尚”。

从17世纪起,法国美术学院,借助对美术教育及展览的控制和影响,在法国美术发展的历史上,起着重大作用,随着



图 14-60 弗鲁贝尔：恶魔，1890年，画布油画，114 厘米×211 厘米，莫斯科特列恰科夫美术馆

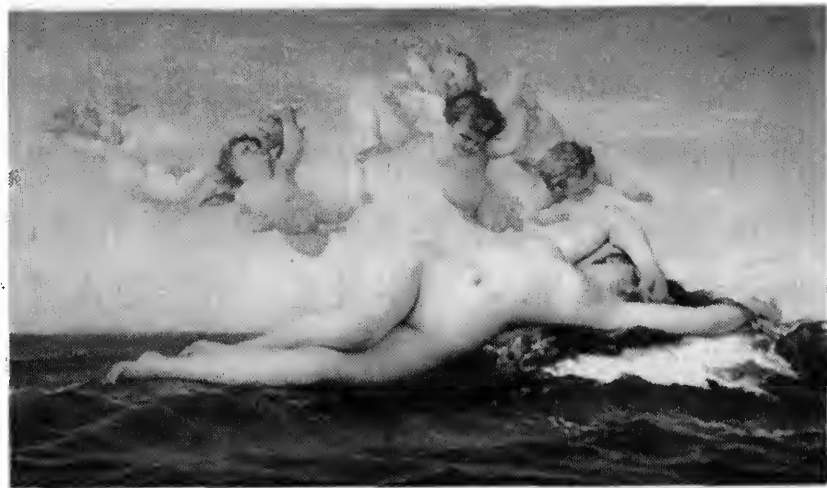


图 14-61 卡巴内尔：维纳斯的诞生，1863 年，画布油画，130 厘米×225 厘米，巴黎奥塞美术馆

时间推移，其负面效果日益显现，19 世纪富于创新精神的法国美术家，大多是在与之或明或暗的对抗中成长起来，做出自己贡献的。不过，在资产阶级主导的 19 世纪法国社会中，有能力购买美术品和左右官方展览的人士，就审美趣味而言，总体是保守的。那些标举继承古典美术传统的学院派美术家，以圆熟的技艺，表现历史悠久的高贵题材，自然而然赢得了他们的青睐，成为成功的美术家。平心而论，这些美术家虽然缺乏创新意识，没有开拓出不同以往的道路，对美术的发展并无贡献，但他们大多掌握了良好的造型能力和构图本领，能够营造工整规范的美术景象。这里述及的情况，同样适用西方各国的美术学院和学院派。

卡巴内尔（Alexandre Cabanel，1824～1889 年）是 19 世纪下半叶法国著名的学院派画家，16 岁入巴黎美术学院师从皮柯，成名后重返母校执教。虽然画艺保守，在担任沙龙评审委员时，卡巴内尔仍能肯定马奈等新派画家的创作，应当说不失为有眼光有修养的人。卡巴内尔一生，以传统的优美方式创作的神话题材绘画和肖像画最受欢迎，《维纳斯的诞生》（图 14-61）就是这样的作品，在它展出期间，拿破仑三世对它大为欣赏，当场买下了它。如果知道这位皇帝既反感库尔贝的裸女，也讨厌马奈的《草地上的午餐》和《奥林匹亚》，就不会对他的选择感到奇怪。从任何方面看，《维纳斯的诞生》都是《奥林匹亚》的对立面。卡巴内尔，以纯熟的学院派构图方式和造型手法，创作出这幅迎合社会主流趣味的美女图。在霞光映照的海面上，维纳斯玉体横陈，浑身上下透露出一股风情万种的娇美感，飞翔在她上方的可爱小天使为爱与美的女神诞生欢欣鼓舞。卡巴内尔在精细塑造维纳斯的肉体同时，还为这幅画选择了粉红、淡蓝、素白等洛可可画家偏爱的色彩，来加强整体的甜美效果。看来，卡巴内尔懂得利用这个安全的传统题材，尽力展示女性肉体的美感和诱惑力，以吸引他想讨好的那些主顾。某种程度上，这幅画就像充斥在当今城市里的大幅美女彩照。支持绘画新潮的左拉，曾指责这个维纳斯并非鲜活的



血肉之躯，而是粉红色杏仁糕。

与卡巴内尔共同代表 19 世纪下半叶法国学院派绘画的另一位名家，是让求教的马蒂斯反感的布格罗（William-Adolphe Bouguereau, 1825~1905 年）。这位罗马奖获得者也是皮柯的学生和巴黎美术学院的教师。布格罗不仅受法国资产阶级阔佬喜爱，而且为外国富人欣赏，英国作家乔治·摩尔就写过以下一段话，“美国人来这里寻找什么？德加和马奈吗？才不是呢，他们寻找的是布格罗和勒菲弗。”布格罗最擅长描绘举着神话招牌的裸女，反复画这类受欢迎的作品。这些裸女，除了维纳斯，还有传统绘画中常见的山林水泽仙女。《众仙女与萨堤罗斯》（图 14-62）表现了四位美丽的仙女正把好色的萨堤罗斯拖入水中，似乎是要惩罚这个半人半羊的怪物，一切都是他想讨好的主顾容易了解和喜欢的。布格罗还以十分精细的画法认真描摹仙女光洁柔润的肌肤、萨堤罗斯男人和山羊相结合的形体、以及岸边的自然环境，力求营造似真的效果，这同样是那些有钱人欣赏的。布格罗曾经直白地表达过他做画的目的：“今天的公众喜欢维纳斯和丘比特，而我画画是为了讨好公众，我就首先致力于画维纳斯和丘比特”。难怪布格罗能成为当时最富有的法国画家。

#### 19 世纪下半叶欧美建筑

随着工业的快速发展，欧美地区的建筑开始发生变化，它的显著标志就是采用新的建筑材料。铁和钢的运用，改变了木和石一统天下的局面，改变了传统设计理念和建造方式，促成了西方建筑领域的革命性进程，使建筑艺术呈现出崭新的面目，对美术发展而言，其意义不亚于绘画艺术的变革。

为这一变化提供了早期样板的，并不是纯粹意义上的建筑师，而是一位园艺师，他就是英国人帕克斯顿（Joseph Paxton, 1801~1865 年）。当时的维多利亚女王，为彰显工业与技术的进步、展示大英帝国的成就，决定于 1851 年在伦敦举办万国工业品大展，这也是首次举办的世界性博览会。由于时间紧迫，不少展馆设计方案实际上都无法如期完工，二百多件设计稿因此遭到否决，情急之下，主办者接纳了擅长设计温室的帕克斯顿的方案，终于及时在海德公园建起了一座被称为“水晶宫”的展馆（图 14-63）。

帕克斯顿大胆地采用建造温室的做法，以铁制网状框架支撑玻璃壁体，并依照工业生产的方式，把各类批量生产的预制件集中装配，从而便捷经济地构成了一个巨大的室内展览空间。在当时，这是世界上容积最大的建筑物，九十多万立方米

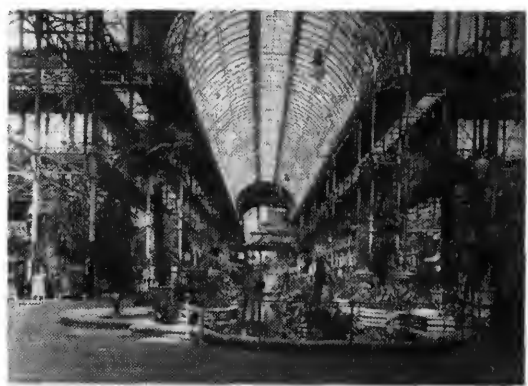


图 14-62 布格罗：众仙女与萨堤罗斯，1873 年，画布油画，280 厘米 × 180 厘米，美国威廉斯顿斯特林与弗朗辛·克拉克美术学院

图 14-63 帕克斯顿：水晶宫 1850~1851 年，伦敦（1936 年毁于火灾）



图 14-64 加尼耶：巴黎歌剧院，1861~1874 年，巴黎

的内部能满足展览的种种需要。这件新颖的“花房式铁架玻璃展览馆”，不仅获得了惊人的艺术感染力，而且为工业化社会指明了新方向：一条实用、便捷、经济，同时也不乏美感的建筑之路。“水晶宫”令参观者欣喜若狂，连维多利亚女王也不禁赞叹：“水晶宫看起来太辉煌了，它宛如仙境。”帕克斯顿因此封爵。令人遗憾的是，在展览完世界各地上万件展品后，异地重建起来的水晶宫也没能保留下来，20 世纪的一场大火毁了它。

拿破仑三世治下的第二帝国，在公共事业上投入了巨大的人力财力，取得相当可观的成果。在巴黎市政建设上，奥斯曼的城市整体规划发挥了重大作用，使巴黎市中心面貌焕然一新。在这个新巴黎景观中，加尼耶（Charles Garnier，1825~1898 年）设计的巴黎歌剧院（图 14-64）是最美丽的新建筑。加尼耶有着与不少法国画家和雕塑家相似的专业背景，最初入巴黎美术学院，接受传统的建筑训练，毕业时获罗马奖，随后赴意大利深造，归国后，开始了职业建筑师的生涯，巴黎歌剧院的出现，奠定了他的历史地位。

从前文中，读者已了解到拿破仑三世并不欣赏法国美术界的新风，就在印象主义者孤军奋战之际，艺术之都巴黎复古之风也在劲吹。1852 年坐上皇帝宝座的拿破仑三世，准备大兴土木，改造巴黎，使之适应帝国气派。建造新歌剧院，取代旧歌剧院，是这个宏大工程中的重点项目。在公开竞赛中，虽遭皇后反对仍然获胜的加尼耶，汲取了巴洛克建筑的因素，完成了这一为巴黎增光添彩的华丽建筑。就其倾向而言，巴黎歌剧院完全不同于水晶宫，带有明显的复古特点。它的立面，生动欢快；它的内部，富丽堂皇；共同创造出一个与这个“国强民富”的时代相适应的夸饰铺陈、争奇斗妍的公共场所。复杂多变的生动装饰，流畅的内部空间处理，再加上华美的色彩和名贵的材料，使它获得了“欢乐殿堂”的美称。用一位美术史家的说法，暴富时代的上流人士进入其中，“与其说为了观看表演，不如说为了展示自身”。内部极其华丽的新巴洛克式大空间，让置身其间者眼花缭乱；气派宏大，节奏流畅的宽敞楼梯，令登上者心情振奋，自感不凡。很明显，巴黎歌剧院注重煽情的悦目视觉效果，不过加尼耶也考虑功能的问题，多重入口的设计和内部服务区的布置，就顾及到不同阶层观众进出和使用的便利，这都显示出加尼耶综合解决艺术效果和实用功能的本领。巴黎歌剧院是第二帝国风格的象征，正如加尼耶本人所言：“它是拿破仑三世的”，而不是路易十四、路易十五或路易十六的。

水晶宫出现近四十年后，一个不同于巴黎歌剧院的新建筑挺立在了巴黎市中心，它表明在法国，适应时代发展的、把当代工业和技术成果与建筑艺术结合起来的精神，也得到了卓越的体现。这个新建筑，就是举世闻名的艾菲尔铁塔。这座铁塔的设计者，是以设计桥梁著称的法国工程师艾菲尔（Gustave Eiffel, 1832~1923 年）。艾菲尔精于运用铁材，也参与过纽约港《自由女神》巨像的建造工程，熟悉大型纪念碑的要求，这都为成功建造艾菲尔铁塔提供了保障。像帕克斯顿一样，艾菲尔承担的也是为世界博览会搞设计的任务，不同的是他没设计展馆，而是设计地标。要在巴黎举办的 1889 年世界博览会，目的是庆祝法国大革命 100 周年。体现法国的伟大，展示法国的成就，不仅是展览区的任务，也是地标的任务。

整个铁塔（图 14-65），纯由熟铁这种远离传统的工业社会常用材料构成。借助同时分别生产各种预制件，随后现场集中装配的施工方式，铁塔两年多点儿就完成了，不像以往教堂建造塔楼那样动辄就要几十年，真正做到了省时省工省钱，同时又那么富于艺术表现力。四个巨大的弧形熟铁桁架拔地而起，把铁塔顺畅地推向高空，使之成为当时世界最高的建筑物。铁塔无比优美舒展的形态直指苍天，那种升腾的效果胜过了哥特式教堂，显得气势非凡，睥睨天下。在这个新建筑上，技术的进步与艺术的创造完美结合起来，可以说它是新时代的纪功柱，足以同古罗马的创造抗衡。

艾菲尔铁塔大胆的创新精神，激怒了不少喜欢传统风格的人士，其中也包括莫泊桑等文艺界名人，这让人想到拉斯金对水晶宫的态度。要求拆除它的声音十分响亮，但法国人终究很明智，铁塔保留了下来。今天，这座以其设计者命名的铁塔，早已成为巴黎最吸引的标志之一，张扬着法兰西民族的创造力。

到 19 世纪最后阶段，现代化趋势更加明显。处在新世界的美国建筑师，适应日益发展的工业社会需要，开始建造摩天楼。芝加哥学派的代表人物沙利文（Louis Sullivan, 1856~1924 年），在密苏里州圣路易斯市建起了摩天楼的早期样板温赖特大厦（图 14-66）。沙利文主张“形式服从功能”，在设计这个多层办公楼时，他运作了钢框架，附着于其上的内外墙体均不再承重，从而使以往的建筑要素失去了实质性功能。沙利文只用一些传统要素装饰表面，掩盖建筑物的内在结构。这座大厦的立面，由类似古典建筑柱式的三部分组成。下部如柱础，呈水平状；中部如柱身，呈垂直状；上部如柱头，亦呈水平状；三个部分既有对比，又颇和谐，显出沙利文的匠心。立



图 14-65 艾菲尔：艾菲尔铁塔，1887~1889 年，巴黎

图 14-66 沙利文：温赖特大厦，1890~1891 年，美国圣路易斯



图 14-67 奥尔塔：塔塞尔宅楼梯间，1892 年，布鲁塞尔

面上网格式的窗户设计，是芝加哥学派建筑的一大特色，因而有“芝加哥窗”之称。新为主，旧为辅，正是沙利文这个代表作留给人们的鲜明印象。

追求装饰美的倾向，在 19 世纪末的欧洲盛行起来，新艺术之风是其典型的体现。“新艺术”，不同的国家有不同的称呼，法国有人称之为“现代风格”，德国把它称为“青年风格”，意大利人又称它为“自由风格”。不管如何称呼，这种唯美色彩强烈的装饰风格，大都注重发挥曲线性形状的作用，营造生动活泼的视觉效果。新艺术风格在美术各个领域内均有所体现，但更多的还是出现在建筑装饰以及各种实用物品设计上。

比利时建筑师奥尔塔（Victor Horta, 1861~1947 年）于 90 年代初，为其支持者塔塞尔教授设计了私宅。这座私宅中最著名的是它的楼梯间（图 14-67），利用金属材料的特性，奥尔塔破除了以往楼梯间过于庄重的风貌，把一种富有活力的流动曲线结构引了进来，那些精巧变化的形状，仿佛是大自然中生长的植物茎杆和卷须，以及孔雀的尾巴，具有轻灵活泼的美感。新艺术的成熟风格，从这个私宅的装饰中显现出来。

### 第三节 后印象主义美术及其他美术

后印象主义是 19 世纪最后 20 年间最重要的美术现象。所谓后印象主义，是指那些在印象主义之后出现的，既受到过印象主义绘画影响，又不同印象主义者的一批画家的艺术探索，这些画家活跃在法国艺坛，追求不尽相同，但本质是一致的，那就是他们都放弃了再现性的绘画道路，不再迷恋如实地描绘事物的外观。塞尚、修拉、高更、凡·高是这批画家中最重要的人物，他们的艺术追求，不仅本身极具价值，而且深深影响了 20 世纪的西方美术家，从现代主义美术运动的一些重要潮流中，不难发现与他们的探索一脉相承的地方。

塞尚（Paul Cézanne, 1839~1906 年）是后印象主义画家中年龄最长的一位。他生在法国南方小城艾克斯，受先期来到巴黎的同窗好友、后来大名鼎鼎的作家左拉的不断催促，19 岁时，塞尚也奔赴巴黎，开始了实现艺术梦想的艰辛历程。最初，塞尚的偶像是德拉克罗瓦，不久，他结识了印象主义画家，与他们一起从事绘画活动，但除了他视为师长、终生尊敬的毕沙罗，塞尚跟马奈，莫奈等人无法和谐相处。在 80 年代，日益有了不同想法的塞尚，离开巴黎，回到南方，独自不屈不挠地追寻着心中渴望的艺术理想。

塞尚不满印象主义画家只关注自然界瞬间光色效果的做





图 14-68 塞尚：有一筐苹果的静物，1890~1894 年，画布油画，63 厘米×80 厘米，芝加哥美术学院。

法。他的名言“莫奈只不过有眼睛罢了，可那真是神奇的眼睛”，就表明了他对印象主义画家既不满又有所欣赏的态度。如果结合他的另一名言“用印象主义创造类似博物馆美术那样坚实持久的东西”来看，塞尚的目的是在发挥印象主义绘画长处的基础上，创造可与古典绘画匹敌的永恒之作。塞尚在追求自己的理想时，始终坚持印象主义者写生做画的方式，不过他并不想只凭直观描绘对象，使作品成为纯粹再现和模仿自然表象的东西，而是让它成为有自身内在结构的、具有独立品格的艺术品。

为此，塞尚认真盯牢面前的对象，精心研究它的结构，反复用画笔运色来再造体现其本质特征的纯粹之作。可以随意摆布的静物，显然适合塞尚的要求，而能长久保留的苹果也成为他喜欢描绘的水果。《有一筐苹果的静物》（图 14-68）是颇能代表塞尚静物画特点的一幅杰作。以酒瓶为中心，他精心地安排了苹果和糕点，以及台布、筐、盘，使这些普通的物品具有了庄严的纪念性，利用纯净的块状冷暖色笔触塑造的苹果，仿佛超越了它表面的样子，显得异常坚实，异常美妙。在这里，有着一一种十分独特的自在境界，清新的感受与严谨的构成融会在了一起，让人们领略到诗性与理性结合的绘画之美。

在塞尚的人物画《玩牌者》（彩图 48）上，可以发现类似的特点。仍然以一个画得简括而美妙的酒瓶为中心，塞尚对称地安排了两名玩牌男子的形象。交搭的色彩笔触，在冷暖的推移转换中，塑造出他们几何状的形体，并把他们和谐无间地组织进整个画面结构中，这些色彩笔触，仿佛是一块块砖石，牢



图 14-69 塞尚：圣维克图瓦山，1904~1906 年，画布油画，65 厘米 × 81 厘米，私人收藏

图 14-70 高更：布道引起的幻象，1888 年，画布油画，73 厘米 × 93 厘米，爱丁堡苏格兰国立美术馆

固地筑成了一座绘画艺术的纪念碑。虽然塞尚把画面构成这样纯形式的问题摆在了首位，但令人惊叹的是，如此概括的玩牌者形象竟然如此传神，他们的心理状态一览无余地展示在观者面前。塞尚能获得完美的效果，离不开反复推敲、精益求精的作风，比较一下他较早完成的那幅同题绘画，一定会对他的探索热情深有感触。

在故乡一带的大自然中，老年的塞尚也找到了实现自己艺术理想的载体。面对圣维克图瓦山，他一次又一次地从中挖掘蕴藏着的艺术之美。色彩的表现力，是他捕捉这种美的最重要手段，但这种表现力，不是凭想象获得的，而是靠深入观察分析客观事物发现的。完成于他生命最后阶段的《圣维克图瓦山》（图 14-69），极其辉煌地展示了塞尚的创造力。借助看似随意的阔大笔触，塞尚让冷色调的蓝绿等色与暖色调的黄红等色，在鲜明的对比中，构成了一个静态与动态、二维与三维相结合的景象，从这个决非自然摹绘的浑厚华滋的画面上，能强烈感受到一股弥漫在大自然中的浩然雄浑之气，一种更永恒的真实感。心与物，在这里获得了高度的统一。

塞尚的探索 and 追求，在其即将告别人生之际，才获得少数年轻人的欣赏和推重，随着现代主义的兴起，更多的美术家认识到他在改变传统的美术观念和绘画方式上做出的巨大贡献，“现代绘画之父”的称谓，表达了后人对这位孤独的先行者的敬意。

塞尚的同胞高更（Paul Gauguin, 1848~1903 年），也是一位不受传统束缚，在巴黎这个艺术之都以外成就大业的画家。高更原本是一位事业有成的证券经纪人，过着体面的资产阶级生活，结识毕沙罗、参观首届印象主义展览，激起了他对绘画的热情，35 岁时，高更放弃了工作，把全部时间和精力献给绘画。

自印象主义出现以后，欧洲的新派画家大多都受到它的影响，重视发挥色彩的表现力，高更也不例外，但像塞尚一样，他并非印象主义忠实的信徒，而是创造性地借鉴印象主义画家的经验，表现自己的想法和感受。在布列塔尼地区与一批年轻画家共同探索之际，高更创作了《布道引起的幻象》（图 14-70），这幅画跟同期创作的《黄色基督》相似，也是描绘布列塔尼农妇宗教生活的。画面前景，一批虔诚的农妇沉浸在听布道的体验中，画面右上方，就是她们头脑里的幻象：雅各正同天使搏斗。高更表现这种有关宗教信仰的情景时，彻底放弃了传统的再现性绘画方式，既不像学院派画家那样细腻地刻画形体，也不像印象主义画家那样精微地捕捕光色，而是用比马奈

更激进的平面化造型方式，以清晰的黑色轮廓线和单纯的响亮大色块，来构成整个画面。色彩的作用不再是描摹自然外观，而是传达感受和意念，就这点而言，高更与象征主义画家有相似之处。这幅画上，最精彩的是一大片红色的处理，它有如人们注视亮处后闭眼时得到的视网膜残象，把想象中的雅各与天使搏斗的情景衬托得十分生动。

深深厌倦文明世界的高更，于1891年离开法国，远赴南太平洋的塔希提岛，在土著人中生活和创作，留下了不少美妙动人的绘画。高更写进《诺阿·诺阿》的一段话，透露出他的心境：“我逃离了一切矫揉造作和墨守成规的事物。在这里，我进入了真，与自然合一。经受过文明病之后，生活在这个新世界，就是回归健康。”从高更到达塔希提岛不久创作的《万福马利亚》（图14-71）上，可以感受到这个热带小岛带给他的喜悦。与传统的西方宗教画迥然不同，画面右方，肩扛孩子的土著妇女，仍然是用极为单纯的线条和色彩描绘的，这就更加突出她质朴的样子、一种与高更迷恋的纯真生活相符合的理想化形象。从这个土著妇女和她孩子脑后的光环上，人们明白了这对母子是圣母和耶稣，基督徒心中神圣的人物，在这里，告别了拉斐尔式的经典，变成非西方的质朴形象。两个塔希提女子正双手合十礼拜圣母马利亚，她们的形象同样十分质朴。前景那一堆色彩鲜艳的丰硕水果，以及富于热带特点的自然环境，为这幅画营造出乐园般的氛围，使它真正成为礼赞塔希提人与自然的颂歌。

与法国绘画紧密相联的荷兰画家凡·高（Vincent van Gogh, 1853~1890年），在后印象主义画家中，同法国画家塞尚和高更一样，也是极具个性、对现代主义美术影响深远的大人物，20世纪西方美术中的表现主义潮流，与他的绘画追求一脉相承。凡·高一生，志存高远，但命运多舛；贫困、漠视、误解、精神失常，伴随他走过短暂的37年（想当年，拉斐尔也只活了37年），弟弟泰奥的关怀，是他生活中少有的温暖。被主流社会抛弃的凡·高，把他的热情全倾注在绘画中，形成了直抒性灵的狂放画风，可以说，他落在画布上的每一笔触，都染上了独特的凡·高基因，令人过目难忘。

23岁时，凡·高离开故乡，来到巴黎。与印象主义画家交往，使他的绘画明亮起来，日本版画的平面性和装饰风，也启示了他。离开巴黎，生活在法国南方一些小城的日子，是凡·高绘画大丰收的季节。1889年6月，在圣雷米精神病院接受治疗的凡·高，从病房的窗边，描绘了当地的夜景（彩图49）。整个画面，布满着飞旋的条状色彩笔触，一切的事物和



图 14-71 高更：万福马利亚，约1891~1892年，画布油画，114厘米×88厘米，纽约大都会艺术博物馆





图 14-72 凡·高：加谢医生，1890年，画布油画，68 厘米×37 厘米，巴黎奥塞美术馆

图 14-73 修拉：大碗岛的星期天下午，1884~1886 年，画布油画，206 厘米×305 厘米，芝加哥美术学院

景象，全仿佛受到神灵的点化，处在颠狂的状态中，完全丧失了小镇夜晚应有的宁静。很显然，画面上出现的决非真实星夜的写照，而是凡·高这位精神病患者内心感受的艺术体现。他的痛苦、他的不安、他的期待，全化入夜空中闪耀的明星和火舌般升腾的深暗柏树。要知道在西方的文化中，它们都与死亡和来生有关，并不仅仅是自然现象，这难道不会激起凡·高的情感共鸣吗？从他那么激情洋溢的画法上，不难找到答案。

凡·高生命最后的一年，仍然受着精神病困扰，他转到奥弗尔，在关心他的加谢医生照料下住了一阵子。在此期间，凡·高为这位支持和欣赏毕沙罗、塞尚等画家的有识之士画了《加谢医生》这幅肖像画（图 14-72）。如同他笔下的不少熟人或朋友的画像，加谢医生的形象也是饱蘸感情色彩绘就的。凡·高以厚涂的条状笔触，把鲜明对比的红黄蓝三原色摆到了画面上，使作品获得响亮有力的视觉效果。他特意像自己描述过的那样，用美丽的钴蓝色衬托加谢医生黄色调的面孔，来造成令人心生温情的感觉，从加谢托腮沉思的神态中，明显透露出深深的忧虑之情。这样的心境，与凡·高的心境颇为契合，凡·高本人也曾说过加谢医生像他一样神经质。

修拉（Georges Seurat，1859~1891 年）比塞尚、高更、凡·高都年轻，也比他们都短命。从艺术理想上看，修拉最接近塞尚，也希望使印象主义摆脱纯凭眼力的状态，以更理性的分析使它转入更坚实更持久的境地，带上古典绘画的纪念性效果。修拉生在巴黎一个富人家庭，一生虽然短暂，但不必为生计分心，倾全力探索绘画问题，成为有不少信徒的新印象主义领袖，为法国绘画做出了贡献。

修拉了解印象主义画家生动轻快的画法，但他认为印象主义不可能再发展了，要使它获得新生，就要借助科学的色彩理论，赋予它更系统、更理性的品质，“点彩法”就是修拉在此基础上提出的绘画方式，一般论者更愿意称之为新印象主义。《大碗岛的星期天下午》（图 14-73）是新印象主义的经典之作，鲜明地体现了“点彩法”的特征。像印象主义者一样，修拉在这幅画上描绘的也是巴黎人轻松愉快的休闲生活，不同于印象主义者的，是修拉选择了印象主义者罕用的大画布，但更根本的不同，还是他选择的一整套做画方式。修拉改变了莫奈直接写生创作的画法，重新把习作与创作分开，他用类似莫奈的生动画法画出习作，以此为基础，再在画室精心构图并用点彩法完成整个作品。所谓点彩法，就是不再以调色的方式做画，而是用无数小小的纯色点子规整排列在画布上，在一定距离，这些布满画布的不同色相的纯色点子会在观者的视网膜上形成鲜



明的图像。这种画法，其实很像古代的镶嵌画，只不过修拉参照了当时科学家的研究成果，使它建立在科学的光色理论上，成为一种系统的方法。在那些天赋一般的追随者笔下，新印象主义往往变成教条，留下一批无个性的僵板绘画。顺便提一下，修拉本人更愿意用分色主义称他开创的这种绘画风格。

在阳光明媚、景色宜人的大碗岛上，大批巴黎人利用星期天，到这里度过一个安闲舒适的下午。不同于雷诺阿《糕饼磨坊的舞会》轻快随意的艺术处理，修拉用一个个直立的人物和树干，与平行的影子和远岸相配合，创造出古典式的静态构图，纯由工整的色彩点子排列组合成的人物和风景，使画面的装饰味浓厚了起来。最为迷人的一点，是画上极为强烈的阳光感和悠闲感，这首先得益于点彩法，由于不调合颜色，而是借助视觉混合，大大提高整个色彩的明度及闪烁的效果；再就是得益于冷暖色块的巧妙配置。跟印象主义绘画相比，不妨说《大碗岛的星期天下午》是格律严谨、词句典雅、明丽清新的纪念性绘画。

受到法国蓬勃发展的美术新潮影响，欧洲其他地区也出现了一些颇有成就的美术家，如比利时的恩索尔、挪威的蒙克等。蒙克（Edvard Munch，1863～1944年）出身于一个著名的艺术家庭。18岁时，入奥斯陆皇家克里斯蒂安娜工艺美术学院学习绘画。从1889年至1892年，二度来到巴黎的蒙克，除了研究印象主义的绘画，还受到图鲁兹-洛特雷克、高更、凡·高等人画艺的启迪，开始形成自己富于表现性的绘画语言，随后，蒙克转到柏林，跟德国分离派一起从事美术活动。法国和德国成为蒙克创造力大爆发的主要阵地，其最佳作品多是在这两处艺术新风繁荣的地方诞生的。

《嚎叫》（图14-74）以不亚于凡·高的直抒胸臆的方式，传达了蒙克内心难以抑制的感受。画面上最引人注目的，是站在桥上抱头拼命喊叫的男子。饱受痛苦和恐惧折磨，这个男子再也无法忍受，绝望地在公共场所奋力嚎叫，他的面孔也因此变形了。同样，桥下的河流，头顶的天空，也全配合这个男子的嚎叫，骚动不安起来。整个画面的形象、色彩和线条都像疯了一样，绘画的目的，只在用尽一切手段传达画家的感受。蒙克写在日记中的一段话，正是恰当的注脚，“一天黄昏，我沿着小道散步……我停下脚步，远眺峡江，太阳正在下落，云朵变成血红色。我感到大自然发出了一声痛苦的尖叫，我好像听到这声嚎叫。我画了这幅画，把云朵画成真正的血流。”

蒙克参与过柏林的分离派，所谓分离派是德奥两国年轻美术家在19世纪末成立的一些团体，这些希望革新的美术家，

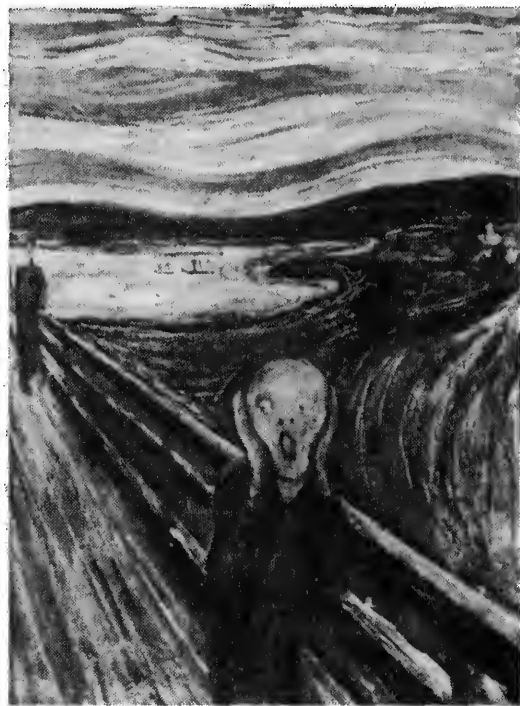


图 14-74 蒙克：嚎叫，1893年，纸板油彩蛋彩画，91厘米×74厘米，挪威奥斯陆国立美术馆



图 14-75 克里木特：吻，1907～1908 年，画布油画，180 厘米×183 厘米，维也纳奥地利美术馆

反对保守的官方美术学院，要与它们分离，自行举办先锋性质的展览会，宣扬新的美术。奥地利画家克里木特（Gustave Klimt, 1862～1916 年）就是 1897 年创立的维也纳分离派的领袖。克里木特早年入维也纳工艺美术学校学习，毕业后从事装饰绘画创作，成为一名受欢迎的画家，但他日渐倾心新艺术这种在当时开始流行起来的装饰性美术风格，与一批艺术家共同组成的分离派其实就是新艺术的变体。从精神上说，克里木特与象征主义联系紧密，有些论者把他视为奥地利最杰出的象征主义画家。

《吻》（图 14-75）最能体现克里木特绘画的特色。如同另一些新艺术代表人物的作品，这幅画装饰意味十分浓厚。三个区别明显的平面形，构成了画的背景、恋人及他们呆的地方（有人认为是开满花的悬崖）。这三个部分全无写实绘画的影子，沉浸在爱情中男女，被组织进明亮的金色里，像五彩的图案一样贴在壁纸般的背景上，他们呆的地方，同样像图案或花布般平贴在背景上。借助不同的形状、不同的色彩、不同的线条之间极为巧妙的变化组合，整个画面具有了新颖迷人的装饰美感，满足了人们对视觉盛宴的期待。不过，要是少了克里木特对这对男女情爱的独到刻画，这些精心制造的效果也就丧失了深度。男人和女人的姿势处理得特色分明，但全都极具表现力，用接吻来传达男女间情爱的作品，能达到如此强烈的艺术效果的，恐怕只有罗丹 20 年前完成的同名雕塑。从某个角度看，克里木特笔下的这个美女全心奉献的姿势和神态，更让人动心。

#### 思考题：

1. 新古典主义美术的特点是如何体现在达维德和安格尔的创作上的？
2. 结合实例，阐述浪漫主义美术的主要倾向。
3. 写实主义绘画给西方美术带来了什么新气象？
4. 印象主义绘画与写实主义绘画有哪些异同之处？
5. 象征主义美术的代表人物及他们的创作特色。
6. 19 世纪下半叶欧美建筑有什么重要的创造？
7. 19 世纪主要的雕塑家及他们的艺术追求。
8. 后印象主义美术的主要意义是什么？

#### 讨论题：

1. 19 世纪的美术家与社会及公众的关系有什么新变化？应当如何看待这种状况？

## 第十五章 20 世纪上半叶 欧洲与美洲美术

20 世纪上半叶，跟以往各世纪相比，世界的动荡更加激烈，社会的变化更为显著。一方面是工业和科技快速发展、物质财富高度增长；另一方面是各种矛盾不断激化，战争和革命相继爆发。两次世界大战的血雨腥风，更是给世界人民、尤其是欧洲人民留下了不可磨灭的深远影响。与此同时，19 世纪最后 20 年间在欧洲开始出现的现代主义美术萌芽，在 20 世纪上半叶的欧洲及美洲开出了五颜六色的奇花异卉，形成一个现代主义美术的大花园。现代美术的创造者，以及他们的赞助者和反对者，全都生活这样的世界里，不论他们愿意与否，他们共同促成的现代主义美术现象，在沿着前人铺就的道路发展之际，无疑以自己特有的不同方式，回应着这个时代社会和文化的现实。在现代主义美术大潮之外，这个时期欧洲与美洲的美术，也有其他表现，只不过影响有限。现代主义美术诸流派，在一个个主义的大旗下，追求着创新；追求着显示个性，超越他人，成为先锋。总体而言，现代主义美术尽管五光十色，呈现出万花筒般的变化，但其反对再现性美术传统的大趋势始终如一，贯穿在不同的现代主义探索和实验中。正是这种反传统的精神和创新的追求，使 20 世纪上半叶的西方美术为人们提供了迥异往昔的艺术景观和审美体验，丰富着人类美术创造的历史。不过，在许多伟大的现代主义美术家身上，西方传统的精髓依然留存，继续闪耀在他们创作的深处。

### 第一节 野兽主义

19 世纪最后 20 年间，随着革新之风日益强劲，一些反对官方展览形式的民间展览开始出现，成为新一代人美术家对抗

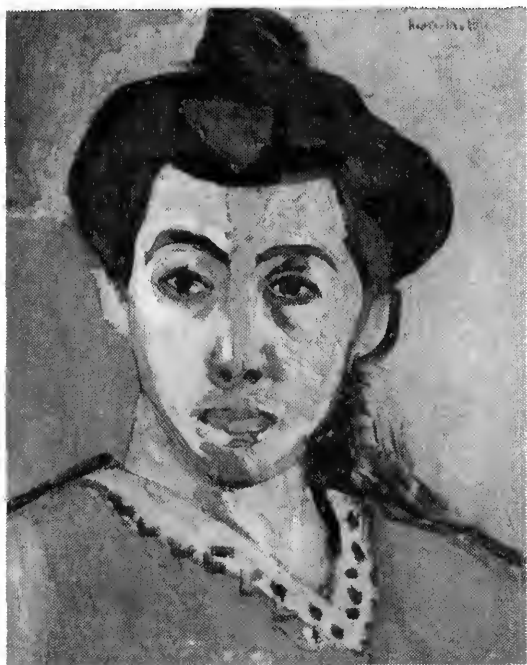


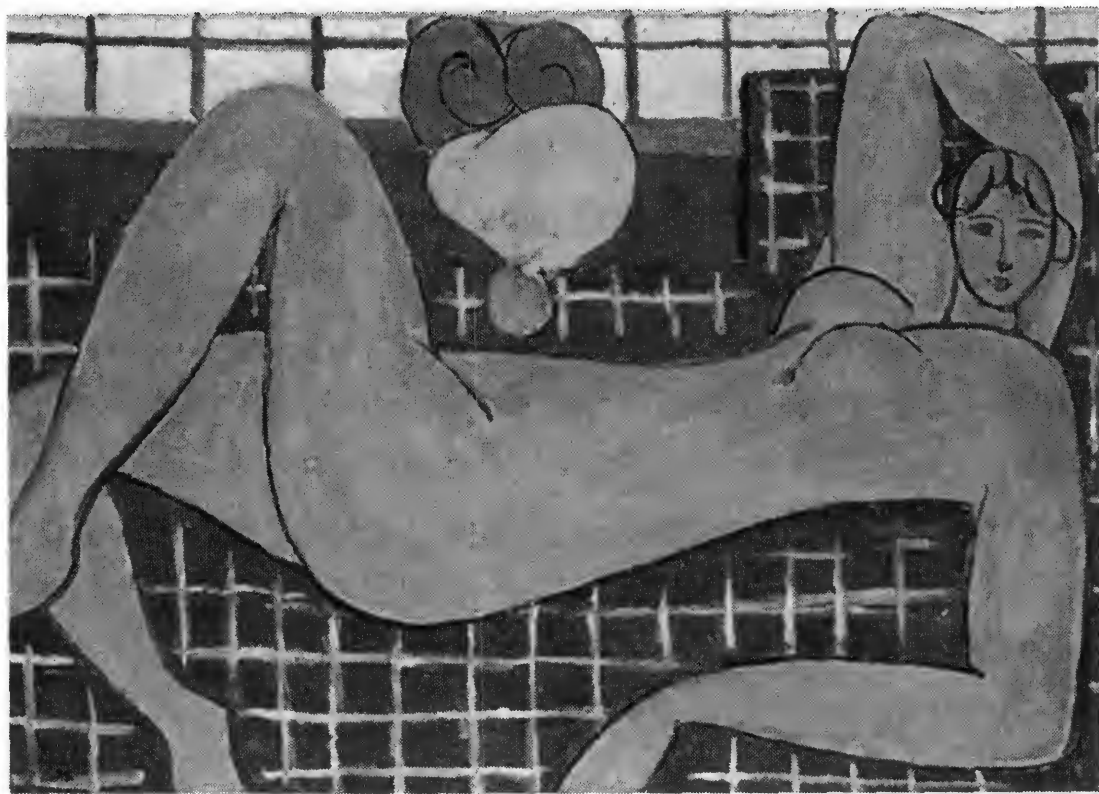
图 15-1 马蒂斯：马蒂斯夫人像（绿条），1905 年，画布油画，41 厘米×32 厘米，丹麦哥本哈根国立美术馆

保守势力、展示自身艺术追求的阵地。成立于 1903 年的秋季沙龙，就是这样的民间展览会。1905 年，秋季沙龙的展厅里，张挂起一批新人的绘画。他们完全无视传统的狂放画法，刺激了巴黎的观众，一位美术评论家把他们比喻为野兽。由此，这批画家就以野兽派的身份进入了美术史。通常把以他们为代表的野兽主义当作 20 世纪第一个现代主义美术运动，把马蒂斯视为野兽派领袖。野兽派成员，大多是法国画家，把他们集聚在一起的，是摆脱限制、自由表达的强烈意愿。他们的绘画，发展着凡·高、高更等人的创新之举，以粗黑的轮廓线、对比强烈的平涂纯色，在画布上构成简略夸张的形象，用来传达内心感受，毫不顾及再现性绘画的各种基本要求。野兽主义，作为一个运动，只持续了短短的两三年，1907 年以后，野兽主义的代表人物，各自走上各自的道路，依自己的爱好去发展了。

马蒂斯（Henri Matisse, 1869～1954 年）不仅是野兽派领袖，而且是现代主义美术最伟大的代表之一，康定斯基把他与毕加索并列，誉之为现代美术的路标。马蒂斯初学法律，迷上绘画后，投入缪斯怀抱，到巴黎师从莫罗，与同学一起踏上创新之路。展出秋季沙龙中的《马蒂斯夫人像》（图 15-1），以极为简略的造型和大胆的用色（这尤其体现在从前额到鼻梁的那条粗大的绿色笔触上），鲜明地反映出野兽主义绘画的表现主义品质和马蒂斯卓越的色彩感觉。野兽主义运动结束后，马蒂斯放弃了过于狂放的画风，在继续保持表现性特征的基础上，致力纯化色彩等表现力的实验，《红色和声》（彩图 50）就是极有说服力的样品。在这幅大画上，见不到《马蒂斯夫人像》上那种恣肆的厚涂色彩笔触和激动的感觉，色彩的音乐性表现力得到充分发挥。除了极个别之处，马蒂斯完全放弃了三维空间的暗示，在经过认真的实验后，他用平涂的红色占据了大部分画面，以此为基础，黄、蓝、绿、棕、黑、白等大小不同的色块，与丰富的装饰性曲线相配合，均衡地点缀在整个画面上，形成响亮、明丽、和谐的视觉效果，让这个妇女摆放餐桌的生活场景获得了宁静安适的意味。马蒂斯的告白：“给我们色彩，并不是让我们用它模仿自然，而是让我们能传达自身的感情”，在《红色和声》上得到了完满体现，并在此后近半个世纪的大量创作中延续下去。

创作《红色和声》之际，马蒂斯发表了《画家笔记》，在这篇现代主义美术经典文献中，他提出了如下理想，“我梦寐以求的是一种均衡、纯粹、宁静的美术……它能抚慰人的心灵，就像一把舒适的安乐椅，使疲倦的身体得到休息。”终其一生，这个理想一直贯穿在马蒂斯的创作中。《粉红色裸女》





(图 15-2)，同《红色和声》一样，也体现了这种艺术追求。整个《粉红色裸女》的创作过程，被纪录在一系列的照片中，使人们对马蒂斯殚精竭虑的探索有了极为真切的感受。像他推崇的现代绘画先行者塞尚和凡·高，马蒂斯“主观的”创造也建立在研究“客观的”对象的基础上。以助手莉迪娅·德莱克托尔斯卡娅为模特儿，一步一步地使画中人从写实的倾向中超拔出来，最终升华为一个无限舒展的艺术形象。而具体的室内环境，也变成由直线构成的图案式抽象背景。在蓝白相间的背景衬托下，由流畅曲线塑造的粉红色裸女显得格外生动美妙。经过反复实验，马蒂斯以单纯的构图、单纯的色彩、单纯的线条、单纯的形状，营造出这幅画安适自在、明快欢畅、气势超凡的境界。恩师莫罗预言他为简化绘画而生，看来确有眼光。

马蒂斯 80 岁后，受病痛折磨，已无法像以往那样执笔作画。呆在轮椅和床上，利用剪刀和着色纸片，马蒂斯创作出一批抽象意味浓重的剪贴画，再度向世人显示了不竭的创造力。把《蓝色裸女》与他野兽主义时期的同名油画比较一下，不难感到马蒂斯在晚年的剪贴画上，远远超越了当年的狂热表现，达到了纯化色彩表现力的极致，创造出可与古典美术相比的清明高远的艺术境界。

投身于野兽派群体活动的画家中，马蒂斯的同学鲁奥 (Georges Rouault, 1871~1958 年) 是一位风格独特、个性鲜明的人物。不同于大部分野兽主义画家，鲁奥在绘画中更关注社会问题，希望借助基督教信仰获得精神的升华。他把心血倾注在宗教题材的绘画上，使他获得了“伦勃朗之后最伟大的宗教画画家”的称呼。

《老国王》(图 15-3) 是鲁奥代表性的绘画，像他不少著名

图 15-2 马蒂斯：粉红色裸女，1935 年，画布油画，66 厘米 × 93 厘米，美国巴尔的摩美术馆

图 15-3 鲁奥：老国王，1937 年，画布油画，77 厘米 × 54 厘米，美国匹兹堡卡内基美术馆



图 15-4 基希纳：柏林街景，1913年，画布油画，121 厘米×91 厘米，纽约现代美术馆

的作品，这幅画的构图十分简洁，没有任何枝蔓的东西。老国王的形象，由粗黑的线条勾勒而成，这些线条转折得很生硬，就像铁条一样，有种强劲有力的感觉。这种粗黑的线条之内，被鲁奥厚涂上红、黄、蓝等颜色，由此形成的老国王形象，在宝蓝色背景衬托下，闪动着光彩。这样的效果，有如哥特式主教堂中的彩色玻璃窗画，成为鲁奥绘画典型的标志。这不奇怪，鲁奥早年曾在玻璃画作坊学艺，参与过修复哥特式教堂彩色玻璃窗的工作，熟悉了这种非凡美术创造的魅力，再加上他的宗教情怀，借鉴彩色玻璃窗画制作技艺是很自然的事。粗黑的轮廓线，就像彩色玻璃窗上的铅条框架，那些接近彩色玻璃窗用色原则的色块，就像嵌入铅条内的一块块彩色玻璃。这个古拙有力的老国王，其装束没有鲜明的时代特征，但整体而言，他的形象仿佛是从《圣经·旧约》中走出来的，有人觉得他像大卫王，也有人觉得他像所罗门王，不论他像谁，他都不是幸福愉快的国王，而是被悲伤的冥想左右的国王。面对这样深沉的庄严王者形象，不禁会想到鲁奥自己的表白：“我不寻求美，我寻求的是表现”。

## 第二节 表现主义

马蒂斯为首的野兽主义画家在巴黎热情地投入新创造之际，在德国也出现了具有相似的表现主义倾向的美术团体。1905年，德累斯顿四名建筑专业的年轻学生，不满保守的学院派美术，成立了自己的组织，他们把这个表现主义组织称为桥社，目的是使自身像桥一样，联结新时代与旧时代，走向更美好的世界。与法国的野兽主义画家相比，桥社的成员怀有更强烈的社会意识，更关注精神的问题，力求通过绘画，宣泄他们对当代现实的感受，苦闷的、抗议的意味时时流露在他们的创作里。在桥社代表人物追求自身表现方式的过程中，除了接受凡·高、高更、蒙克、马蒂斯的影响，他们也吸收了中世纪美术和非洲大洋洲美术的因素。

基希纳（Ernest Ludwig Kirchner，1880～1918年）是桥社的创始人和领袖。1911年，他从德累斯顿迁往柏林，在这座大城市里，找到了适合自己个性的生活环境和创作题材。《柏林街景》（图 15-4）展示了基希纳喜欢描绘的现代都市生活场面，他把街上的男男女女用棱角分明的垂直形挤在一起，这些绅士淑女形体上靠得很近，但他们并没显出和谐无间的状态，反而让人觉得他们心灵上相距甚远，热闹的都市生活，更加突显了现代人的落寞和隔绝。冷暖色的鲜明对比，生硬的形

线碰撞，都从视觉上强化了基希纳想传达给观者的感觉。

诺尔德（Emil Nolde，1867～1956 年）并非桥社的创始成员，只短暂地参加桥社的活动，但他无疑是这个团体中最具才气、最有成就的成员。像法国人鲁奥，诺尔德也是宗教情怀深厚的现代人，把自身的感受和体验，注入了一批以《圣经》故事为题材的绘画中。在这批深受推崇的宗教画里，《最后的晚餐》（图 15-5）颇能反映诺尔德强烈的表现主义风格。既不同于达·芬奇，也有别于丁托列托，诺尔德笔下的这个场面，毫无传统的因素。构图简化到了极点，一切次要或不是很重要的东西都被删除掉，画面上只保留了基督及其门徒。就连这些人物也很简略，可以说只剩下面孔了。诺尔德这么做的目的，显然不是要再现真实的物质世界，而是要突出精神世界，传达画家内心的体验。用夸张手法塑造的基督形象，明确地展示着受难和牺牲的神态。他的红衣白衫，在四周色彩映衬下，显得分外醒目，仿佛在发着光芒。悲剧的情调与神圣的意味，融会在这个看似荒诞的绘画中。诺尔德这件作品的强烈冲击力，与其不受成规束缚的画法密不可分，对此他曾做过表白：“要是我必须严守《圣经》的文字或教条，我不认为自己还能如此有力地完成这些感受深刻的绘画作品”。

继桥社之后，1911 年在慕尼黑出现了另一个表现主义团体青骑士社。跟纯粹由德国人组成的桥社不同，青骑士社具有国际色彩，其主要成员来自不同国度，马尔克和马克是德国人，康定斯基是俄国人，克莱是瑞士人。青骑士社这个名称，取自康定斯基一幅题为《青骑士》的绘画。与桥社相比，青骑士社成员的绘画风格各具特色，呈现出多样化的趋势，尤其突出的是，抽象的倾向成为他们作品中主导的因素，可以说，西方现代主义美术最重要的现象之一的抽象美术就发祥于青骑士社。

马尔克（Franz Marc，1880～1916 年）初学神学和哲学，20 岁时改习美术，从此开始了画家的生涯。结识康定斯基后，他们共同创办青骑士展览，编辑青骑士年鉴，为推动青骑士社的艺术探索发挥了重要作用。《大蓝色马》（图 15-6）是马尔克的代表作。动物，尤其是马这种动物，一直为马尔克喜爱，在这幅画上，他满怀深情描绘了一群和谐相处的生气勃勃的马，借以传达他对理想世界的渴望，用动物天然的美和生命力反衬人类可悲的现实处境。从具体刻画上，可以发现这幅画不同于马尔克那些更抽象的画，还保留着较明显的具象因素，能辨认出马和周围的自然环境，尽管如此，马尔克仍然充分利用着纯造型语言的表现力，让色彩、线条、节奏等因素发挥传情达意



图 15-5 诺尔德：最后的晚餐，1909 年，画布油画，83 厘米×106 厘米，丹麦哥本哈根国立美术馆

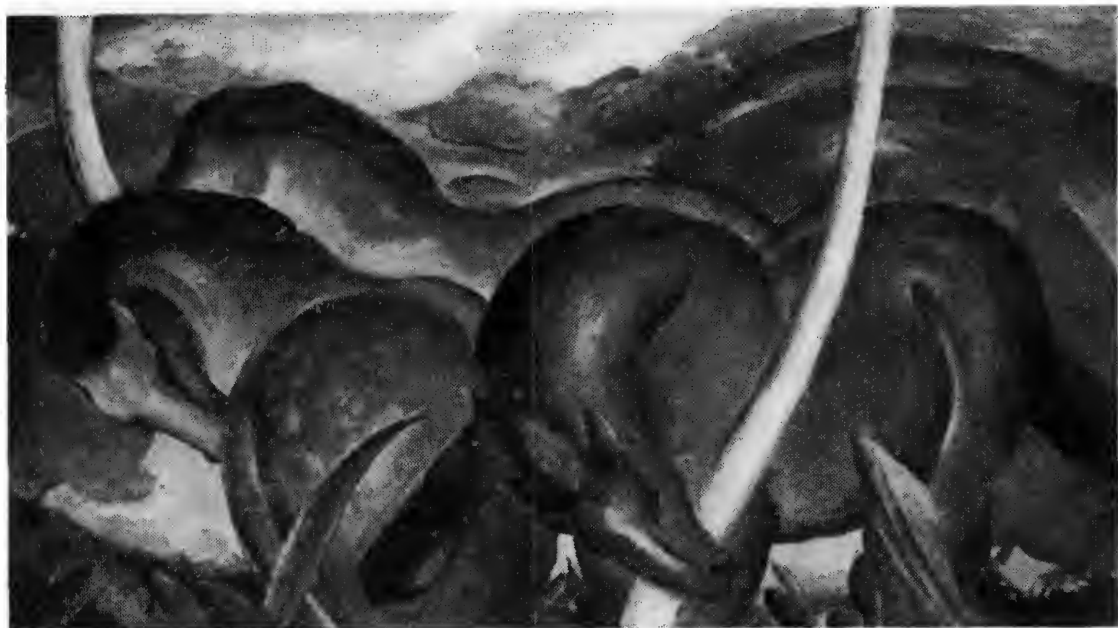


图 15-6 马尔克：大蓝色马，1911年，画布油画，105 厘米×181 厘米，美国明尼阿波利斯沃克艺术中心



图 15-7 康定斯基：即兴三十号，1913年，画布油画，110 厘米×110 厘米，芝加哥美术学院

的强大作用。在马尔克和康定斯基这样的画家心目中，色彩不是描述性的，而是精神性的。蓝色，在他们看来，象征着男性的、雄壮的境界，这样也就不难理解马尔克为何把马画成纯正的蓝色。

跟马尔克相比，康定斯基（Vassily Kandinsky，1866～1944年）在20世纪抽象美术发展中起着更重要的作用。康定斯基原本在莫斯科大学教授法律，受莫奈绘画感染，他放弃教职，跑到慕尼黑学画，这时他已经30岁了。进入20世纪，康定斯基到巴黎等地游历，获得了更丰富的艺术体验。与马尔克等人组织青骑士社活动期间，康定斯基在理论思考的基础上，有意识地创作了一批典型的抽象画，在康定斯基此后数十年的创作与教学实践中，他一直坚持着自己的抽象绘画道路，为抽象美术做出了巨大贡献。

康定斯基于1912年发表了《论艺术中的精神因素》，在他看来，绘画应当如音乐一样抒情，表现属灵的东西。线条、色彩、形状等构成绘画的要素，只有脱离具体事物的描绘，才能更直接更有力地体现创造者的意图，让观者心无旁骛地关注绘画中的精神。《即兴三十号》（图15-7）就是康定斯基抽象绘画观的生动体现。在这首演奏“战争主题”的即兴曲中，康定斯基保留了一些描述性的形象暗示，以减轻欣赏的难度，画面右下角出现了大炮的影子，由此观者可以想象那些倾斜的形状是莫斯科的教堂。借助抽象性的绘画要素，康定斯基想传达出毁灭的感觉、破坏的效果。在这吓人的情景背后，蕴含着希望：基督将复临。这是康定斯基和不少欧洲文化人相信的美好未来。

20年代至30年代，康定斯基在包豪斯任教，纳粹势力崛起，迫使他移居法国。在法国期间，康定斯基创作了《天蓝》（彩图51），这幅画呈现着与《即兴三十号》完全不同的面目。在晕染般的天蓝色背景上，浮现出不少结合了几何形与自然形的怪异东西，观看它们时，突然会觉得它们就是春日放飞在晴



空中的风筝，在明朗的蓝天映衬下，它们五颜六色的轻灵形态，创造出自由自在、欢欣鼓舞、生意盎然的视觉效果和心理感受。这幅音乐般的抽象画，在康定斯基的精心调弄下，真正触动了观者的心弦，让他们对美好的生活充满期待，实现了他的绘画主张：“色与形的和声必须只建立在与人的灵魂恰当接触的原则上”。

克莱（Paul Klee, 1879~1940 年）出生在瑞士一个音乐教师之家，像安格尔一样，他也擅长演奏小提琴，搞音乐还是搞绘画曾是令他困惑的难题。在慕尼黑时，克莱短暂地参与了康定斯基和马尔克等人的活动，但他算不上真正的青骑士社成员。1914 年的突尼斯之旅，激发起克莱对色彩的热情，“色彩与我是一体”，是他真诚的表白，在他此后的各类创作中，都能看到色彩的作用。克莱是一位个性极为鲜明的人物，很难说他倒底属于哪个流派，表现主义的倾向、幻想的情调、超现实主义的意味都能在他的创作中找到。其实，现代主义美术许多大师级人物，往往呈现多种形貌，缺少明确单一的颜色，很难说是黑是白，属方属圆，更难于归类，要归也归于怪形杂色。

克莱绘画有个非常突出的特点，那就是简单而富于童趣。现代主义美术家中，不乏迷恋儿童画的人。儿童做画，纯凭兴趣，脑子里没有权威的影子、规范的程式，信笔挥洒，极为情真意切，一扫矫揉造作之气，作品显得格外纯真清新。马蒂斯就著文提倡以儿童的眼光看事物，克莱同样倾心于儿童的绘画，力求汲取其精髓，创造出独具魅力的作品，《卢塞恩一带的公园》（图 15-8）可以为证。这幅画再简单不过了，只有一些类似象形文字的线条和淡雅的平涂色彩，就像小孩子一时兴起涂抹的东西，但实际上这是克莱积毕生探索换来的精心之作，线条与色彩的处理，既生动又和谐，非常美妙地暗示出瑞士公园里春意盎然的情景，让人有种赏心悦目的感觉。从发挥抽象绘画语言的表现力来说，这幅画不逊于康定斯基的《天蓝》。



图 15-8 克莱：卢塞恩一带的公园，1938 年，画布油画，瑞士伯尔尼美术馆克莱基金会

### 第三节 立体主义

如果说凡·高是表现主义者直接的先驱，塞尚就是立体主义者直接的先驱。与关注主观世界，追求情感表达的野兽派不同，继他们之后活跃在巴黎艺坛上的另一批年轻人，以塞尚为师，沿着关注客观世界，提炼形式语言，追求作品自身结构的艺术道路前进，为反再现性传统的现代主义美术带来了一种影响深远的新气象。立体主义的领袖是西班牙人毕加索和法国人布拉克，他们在分析性立体主义阶段和综合性立体主义阶段都

图 15-9 毕加索：阿维尼翁的小姐，1907 年，画布油画，244 厘米×234 厘米，纽约大都会艺术博物馆



发挥着关键作用，跟随着这两位开创者，欧洲各地的美术家纷纷投入到立体主义的实验，形成蔚为壮观的立体主义美术大潮。在立体主义的发展过程中，它产生出种种变体，也被一些新的主义汲取了某些因素，从而延长了立体主义的生命。说立体主义是最为重要的现代主义美术现象之一，决非夸大其词。

毕加索（Pablo Picasso，1881～1973 年）是最重要的立体主义美术家，也是最重要的西方现代主义美术家，如果非要推选一位美术家代表 20 世纪西方美术，大多数专家会敲定他，哪怕有的人不那么心甘情愿。毕加索在其长寿的一生中，从事过种种实验，涉猎过种种风格，要确定他属于某一流派，显然不可能。总体而言，现代主义美术两大重要现象，立体主义和超现实主义，都与他的创作密不可分，为行文方便，本书将他放在立体主义一节统一论述。类似的情况，在其他地方也出现过，就不一一指明了。其实，现代主义美术许多重要人物，由于长寿，由于善变，往往很难明确框在某一流派或风格内，硬要确定，不免令人想到希腊神话中的普洛克路斯忒斯之床。

向往巴黎自由的艺术氛围，毕加索于 1904 年离开巴塞罗那，定居这个西方艺术之都，开始了成果丰硕的创造生涯。1907 年，在经历过“蓝色时期”和“玫瑰色时期”之后，毕加索创作了《阿维尼翁的小姐》（图 15-9）这件令美术家和公

众震惊的新颖油画。这里的阿维尼翁并非法国那个著名的教皇城，而是巴塞罗纳的一条街，所谓小姐其实是这个红灯区的妓女。毕加索最初打算表现妓院里的情景，画面上还有水手和大学生，但最后他只保留了五名裸女。19 世纪以来，一些有创造精神的欧洲画家，对传统悠久、受众广泛的裸女画，进行了别出心裁的处理，引来强烈的抨击，马奈的《奥林比亚》、马蒂斯的《蓝色裸女》都是这样的作品。与马蒂斯《蓝色裸女》同年问世的《阿维尼翁的小姐》，在反叛优美的裸女画传统上，显示出更加激烈、更为大胆的作风。五个超过真人的巨大裸女，占据着整个画面，她们的形象，全由生硬的线条和石头般的块面组成，毫无传统裸女的优美迷人的样子。在这里，古希腊和文艺复兴意大利的影响不见了；相反，那些“野蛮的”非洲黑人雕塑及古代伊比利亚雕塑的影响明显地体现在裸女的头部刻画上。更为突出的是，毕加索抛弃了从单一视点观察和描绘对象的文艺复兴绘画原则，对形进行了分解和重组，并把裸女放置在背离文艺复兴绘画深度空间感的浅空间中，使整个绘画成为与再现现实无关的，纯为自身构成存在的艺术。《阿维尼翁的小姐》，标志着毕加索在反传统的实验上迈出了重要的一步，它被视为立体主义的基石。

深受《阿维尼翁的小姐》震撼的布拉克，与毕加索合作，共同推出了分析性立体主义。《沃拉尔像》（图 15-10）是一幅典型的分析性立体主义绘画作品。法国画商沃拉尔在当时是美术新潮的支持者，雷诺阿、塞尚等人都为他画过肖像。毕加索为沃拉尔画像时，发展了塞尚处理体积和空间的原则，更进一步走向抽象。在《阿维尼翁的小姐》的基础上，毕加索从多重角度分析对象，打碎沃拉尔的形体，把它分解为众多小小的立方块，然后再把它们重组在画面空间中。除了面部还保留了具象的特点，能让观者辨认出沃拉尔的样子，其余的人物形体和空间全融入整个画面抽象的构成。毕加索的目的，一如塞尚，是画面的形式处理，他想的并非画沃拉尔这个人，而是借助他画一幅“纯粹的画”。面对分析性立体主义作品，只有放弃观看传统的再现性美术时的习惯，才能接近它。

在立体主义实验的过程中，毕加索和布拉克希望减少抽象的意味，把更多的现实的因素纳入到立体主义作品，于是从 1912 年起，综合性立体主义出现了，拼贴的手法成为它的重要标志，实物从此进入了绘画，画家有了更多的选择，不必再只靠手绘方式从事创作了。毕加索的《带藤椅片的静物》（图 15-11）就是这种手法的范例。在用麻绳框住的椭圆形画布下方，毕加索粘贴上一块印有藤椅图案的油布，让它与手绘的笔

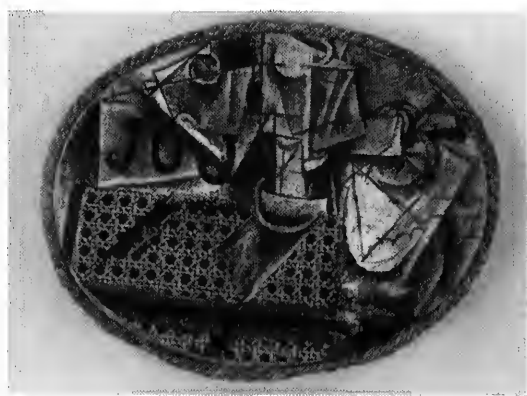


图 15-10 毕加索：沃拉尔像，1910 年，画布油画，92 厘米 × 65 厘米，莫斯科国立普希金美术馆

图 15-11 毕加索：带藤椅片的静物，1912 年，油画加拼贴，27 厘米 × 35 厘米，巴黎毕加索纪念馆

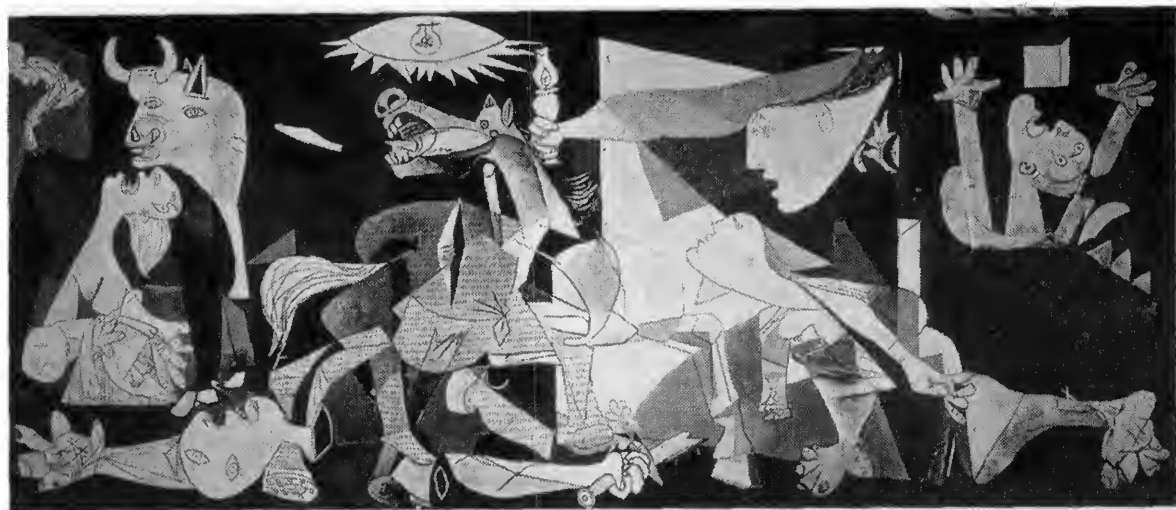


图 15-12 毕加索：格尔尼卡，1937 年，画布油画，350 厘米 × 780 厘米，马德里普拉多博物馆



图 15-13 毕加索：牛头，1943 年，青铜，高 40 厘米，巴黎毕加索纪念馆

触和图形综合在一起，创造出一个挑战观画者视觉感受和审美习惯的作品。这种在画面上制造实物假象的做法，得益于布拉克的创造，但毕加索发挥得十分精彩，让人不由地思考假象与实物的关系。此后，把实物引入到美术作品中，并使绘画与雕塑混合起来的做法，成为西方美术颇为常见的现象。

不断追求创新的毕加索，也是一位富于正义感的美术家。在 30 年代，法西斯势力开始崛起，迅速发展成威胁人类命运的恶魔，1937 年 4 月 26 日，西班牙独裁者佛朗哥将军与纳粹德国勾结，对西班牙北方城市格尔尼卡发动了闪电式空袭，瞬间这座城市就毁灭了。为了表达自己对这场暴行的抗议，毕加索创作出《格尔尼卡》这幅纪念性大画（图 15-12）。熟悉西班牙绘画的毕加索，并没像伟大的同胞戈雅那样描绘具体的杀戮场面，而是混合运用了立体主义和超现实主义的手法，别开生面地创造出一个充满象征意义的图景，来表达难以抑制的悲愤之情。黑白灰三色，为这幅纪念性绘画奠定了阴沉的悲剧基调。整个画面，暗含着类似于三联画的三个部分，左侧的强悍的公牛或半人半牛怪的形象，象征法西斯势力；中央的挣扎的马匹，象征受苦受难的西班牙人民；右侧的冲向马匹的持灯女子，象征自由女神；尽管有些解说并不一致，但都不会影响这幅画的总体效果。放弃了写实性的纪录，利用交错杂乱的生硬线条、分裂破碎的肢体、夸张变形的动作、怪异荒诞的想象，毕加索营造出混乱、不安、痛苦、绝望、野蛮、疯狂的效果，深刻地揭示出战争给人类造成的大灾大难。正是由于摆脱了具体事实的束缚，《格尔尼卡》才具有了更普遍的意义，成为对人间所有暴行和黑暗势力的永恒抗议。毕加索的名言“绘画并非用来装饰房间，它是反抗残暴和黑暗的武器”，在这幅画上得到充分的体现。

毕加索的探索，不仅局限在绘画上，早在进行立体主义实验之际，他就创作过不少立体主义雕塑，在他漫长的创作生涯中，雕塑始终与绘画相伴，成为让他翱翔的双翼。《牛头》（图 15-13）



这件雕塑动人地展示了毕加索的创造力和想象力。在创作《带藤椅片的静物》时，实物拼贴发挥着不容忽视的作用，这种平面上的拼贴手法，自然而然会扩展到雕塑，变成实物组合的创作方式，《牛头》就是这么完成的。毕加索从千百万人熟悉的自行车座和自行车把上发现了一个牛头，于是实用的物品零件组合成了一个雕塑形象，获得了审美的价值。毕加索的做法，与杜尚大名鼎鼎的“现成品”观念有着内在联系，不同的是他用现成的实物组合成一个新的形象，而实际上，《牛头》上的自行车座和自行车把，并不像杜尚的《泉》中的小便池是真正的实物，而是用青铜模仿的自行车零件。《牛头》证明了“发现的才能”在 20 世纪现代主义美术家创作活动中具有何等重要的作用，美术家与工匠的差别从没体现得如此鲜明。

法国画家布拉克（Georges Braque，1882～1963 年）曾参与过野兽派的活动，但在研究塞尚画艺的过程中，很快就转向探索画面物象与空间的构成。同毕加索交往，增进了他在这方面的探索。作于 1907 年和 1908 年的一些人体画和风景画，如《大裸女》和《埃斯塔克的住宅》，已经透露出立体主义的信息，形与空间的分析，取代了野兽主义的纯色实验。

集数年探索经验的《葡萄牙人》（图 15-14），是分析性立体主义绘画的经典之作。布拉克与毕加索一样，在创作这幅画时，特意把色彩的作用压缩到极限，只保留近似单色画的棕灰色调，以便全副精力应对形的解构和重建。布拉克笔下的人物，已丧失了一般人物画的具象性，依靠标题的指引，仔细辨认，才能在画面上找出手持吉它的葡萄牙人的朦胧形象。借助被分解成众多方形或类似的几何形碎片，布拉克精心重组起空间中的人物形象，排列工整的深浅不一的方形笔触，形成或凸或凹的起伏，丰富着画面的节奏和韵律。这种浅浅的立体性与深度感，无法创造似真的再现性绘画效果，只能构成独立的自为的绘画世界。与毕加索和他本人早些时候的分析性立体主义绘画相比，这幅画的右上方等处出现了模仿印刷体的文字，这个绘画上的创举，为绘画带来了新面目，随之而来的是布拉克、毕加索及其他人种种类似的“求真”做法。布拉克就此解释：“在不断求真的过程中，我于 1911 年把印刷文字引进了绘画。这些印刷文字具有不会改变的形状；由于它们是平的，印刷文字就处在空间之外，于是它们在画中的存在，就使区别空间内外的物成为可能。”布拉克这种做法，进一步离开了传统绘画追求真实的统一空间的目标，明确地告诉观者别把它当成现实之镜、自然之窗看待，只应把它视为画家独特的创造。

在布拉克和毕加索随后创造的综合性立体主义绘画中，不

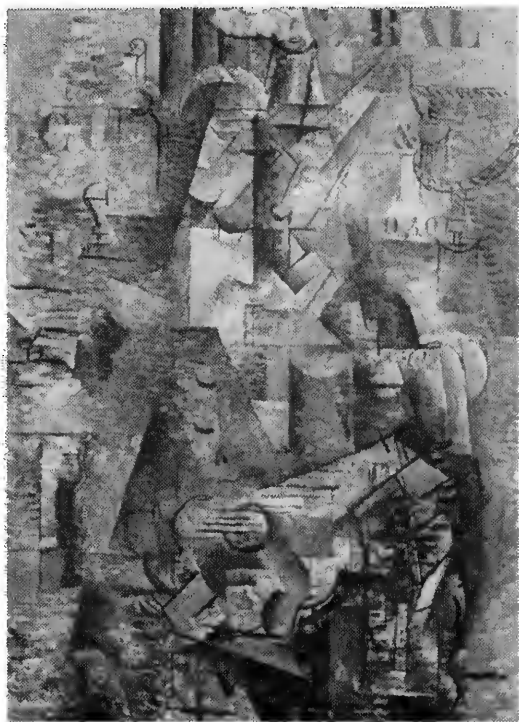


图 15-14 布拉克：葡萄牙人，1911 年，画布油画，117 厘米×82 厘米，瑞士巴塞尔美术馆



图 15-15 布拉克：双人表演，1937年，画布油画，131 厘米×163 厘米，巴黎蓬皮杜中心国立现代美术馆



图 15-16 莱热：三妇人（大午餐），1921年，画布油画，184 厘米×252 厘米，纽约现代美术馆

仅引入了实物拼贴，也采用了鲜明的色彩，体现在《沃拉尔像》和《葡萄牙人》上的形的无穷分析和单色倾向开始消失。综合性立体主义绘画的特点，除了反映在毕加索的《带藤椅片的静物》上，还反映在他的《三位音乐家》和布拉克的《双人表演》上。这两幅与音乐有关的作品都突出了色彩的作用。《双人表演》（图 15-15）作于 30 年代后期，其时立体主义作为一个整体的美术运动已经过去了，但布拉克在这幅画上仍保持了综合性立体主义绘画的特点，并把它与某种古典的因素融合在一起。对称的构图把两位音乐家面对面安排在钢琴两侧，一明一暗的壁纸背景巧妙地衬托出两个人剪影般的形象。不同色彩的平面性色块相互交叠组合，构成一种优雅的抒情韵味，让人不禁会想到德彪西音乐的世界，女歌手拿着的就是这位法国作曲家的乐谱。布拉克在这里营造的意境，显然不同于《葡萄牙人》，它给诗意的想象留下了空间，充分展示出布拉克后期绘画的迷人风采。

莱热（Fernand Léger，1881～1955 年）是布拉克的同胞，早年给巴黎一位建筑师当绘图员，1907 年在秋季沙龙举办的塞尚作品回顾展令他深受感染，很快他就与一些立体主义者成为朋友，投入到当时最有影响的立体主义运动。不同于毕加索和布拉克，莱热不怎么热衷纯粹的分析性立体主义绘画手法，他把精力投入到“对比与形”的研究中，在筒形等几何形的组合上，形、色、线等纯绘画因素共同发挥着作用。莱热这种对抽象的几何形关注的态度，与柯布西埃倡导的“机器美学”对他的影响交织在一起，在莱热成熟期的绘画创作中得到了充分体现。

《大午餐》亦名《三妇人》（图 15-16），是莱热自称的“纪念性时期”的一件名作，它在保持《城市》这样的“机器时期”绘画的特点之外，也有了一些新变化，如放弃了动态感，

加强着古典式的庄重感。这首先体现在构图处理上，水平与垂直的因素控制着整个画面；就连圆筒状的三位裸女形象，两卧一坐，相互映衬，显得颇为生动，也依然严守这种规则。裸女的形体，由一个个圆筒状的形组合而成，呈现出机器般的意味。她们的形象，一如她们所处的环境，都是由几何形构成的。虽然两者间有着种种精巧的对比，但总体上它们是和谐一致的，全从属于整个图案化的绘画世界。在鲜艳明快的色彩配合下，这个机器般的场面获得了十分赏心悦目的效果，散发出热爱生活的气息。这种人性化的倾向在莱热后来的创作中得到发扬光大，成为他绘画的可贵品质。

立体主义不仅吸引着画家，也吸引着雕塑家。法国雕塑家杜尚-维庸（Raymond Duchamp-Villon，1876～1918 年）是大名鼎鼎的马塞尔·杜尚的哥哥，青年时代，他就放弃医学，热衷于雕塑的探索。随着立体主义的兴起，杜尚-维庸开始投入立体主义雕塑的实验，《大马》（图 15-17）就是这种实验最惊人的成果。利用立体主义分解组合形体的方式，杜尚-维庸把运动的烈马的形态与机器的形状巧妙地糅合在一起。从马的整体中分离出来的头、腿、蹄等因素，经过提炼，组合进机车活塞般结构中，从而形成一个富于暗示性的、现实生活里并不存在的新颖独特的雕塑形象，从中不难感受到一种与机器时代密切相联的强大力量和动态气势。可惜，40 岁刚过，杜尚-维庸就去世了，把许多人的期许也带走了。

里普希茨（Jacques Lipchitz，1891～1973 年）1909 年从拉脱维亚来到巴黎，在学习美术的过程中，日渐受到立体主义吸引，成为培育立体主义雕塑的热心人。在其漫长的创作生涯里，里普希茨创作了大量带有立体主义特征的别致雕塑。从《形象》（图 15-18）上，能够领略到里普希茨雕塑艺术的魅力。在这件作品上，里普希茨继续着立体主义的纯形式探索倾向，把原始的非洲雕塑因素与线性的节奏融会在一起，构成了一个虚实相间的偶像般雕塑形象，那双大眼，那通透的形体结构，都在召唤着一种神秘的反响。

扎德金（Ossip Zadkine，1890～1967 年）是俄国人，与里普希茨同一年奔赴巴黎，开始了寻梦的历程。罗丹、非洲雕塑都对其成长产生了不小影响，当然更重要的影响来自立体主义。扎德金与里普希茨、阿尔西品科等友人携手，用富于表现性的方式，投入开拓立体主义雕塑新天地的事业。二战后，应荷兰港城鹿特丹市政府邀请，晚年的扎德金创作了《被毁灭的鹿特丹市纪念碑》（图 15-19），一如格尔尼卡，鹿特丹在 1940 年也遭受到德国空军的狂轰滥炸，城市变为废墟，不少男女老

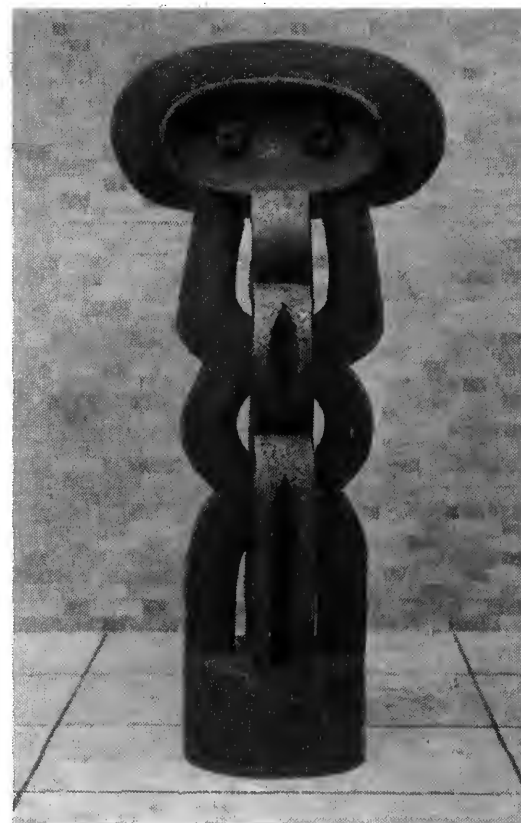


图 15-17 杜尚-维庸：大马，1914 年，青铜，高 102 厘米，纽约现代美术馆

图 15-18 里普希茨：形象，1926～1930 年，青铜，高 217 厘米，纽约现代美术馆



图 15-19 扎德金：被毁灭的鹿特丹市纪念碑，1951～1953 年，青铜，像高 6 米，荷兰鹿特丹



图 15-20 德洛奈：同时对比：太阳与月亮，约 1912～1913 年，画布油画，直径 135 厘米，纽约现代美术馆

少丧失生命。建造这座纪念碑，目的在于警示世人。扎德金像毕加索一样，并没拘泥如实再现，而是运用立体主义块面分析组合的技艺，结合夸张和想象，对一个人体做了极富变化感和节奏感的处理。从沉稳的立方基座上，树起了一个双臂高举，仰头向天呼喊的巨大人像。那大幅度的肢体变化，那变形的面孔，那掏空的胸腔，无不以极具视觉冲击力的方式宣泄着痛苦、悲愤、抗争、期望相交织的复杂感情。这个融立体主义和表现主义于一体的纪念性雕塑，与毕加索的绘画《格尔尼卡》并列，堪称反法西斯战争美术品的双璧。

#### 第四节 俄尔甫斯主义

立体主义的绘画大大激发了新一代美术家的探索精神，有些人在它的基础上尝试不同的实验，创造出一些可以称之为立体主义变体或发展的美术风格，如俄尔甫斯主义、至上主义等。

德洛奈（Robert Delaunay，1885～1941 年）早年着迷于新印象主义绘画，同胞修拉是他的偶像，这种热情促使他关注谢弗勒尔的色彩理论。在与妻子索尼娅共同投入带有立体主义倾向的绘画实验时，对形与空间的探索渐渐转向了对光色的研究，这种变化跟德洛奈早年的热情不无关系。毕加索和布拉克在致力立体主义绘画实验时，并怎么不重视色彩的问题，相反，德洛奈把色彩研究放在了首要的位置，借助色彩之间的交互作用，营造类似于音乐的绘画效果。诗人兼美术评论家阿波里耐，便把德洛奈这种绘画与擅长音乐的神话人物俄尔甫斯联系起来，称之为俄尔甫斯主义。

《同时对比：太阳与月亮》（图 15-20）是一幅充分体现德洛奈俄尔甫斯主义抽象绘画特点的作品。德洛奈放弃了那些再现性绘画的因素，让纯色在对比中形成一种光的律动感、一种宇宙中的浩大气势。在圆形的画面上，精心组合交叠的冷暖色块，传达出太阳和月亮发光的效果。右侧是太阳的世界，左侧是月亮的世界，在一派光色的和谐中，它们达到了有如音乐般的纯绘画之美。在这里，德洛奈实现了他的绘画理想：“色彩就是形式和主题，它是独自发展和变化的主旋律，它远离一切分析，不论这是心理分析还是别的什么分析。色彩就是它自己的功能。”



## 第五节 未来主义

与前述立体主义、俄尔甫斯主义不同，未来主义主要是意大利的美术现象。1910 年，意大利艺术家巴拉、波丘尼、塞维里尼、卡拉、鲁索洛等，受意大利作家、未来主义领袖兼理论家马里内蒂的影响，集聚到未来主义的大旗下，开始了未来主义美术的探索。1909 年初，马里内蒂在巴黎的《费加罗日报》上发表了《未来主义创立宣言》。在这篇重要的未来主义文献中，马里内蒂以斗士般的姿态，赞颂战争、暴力和速度，鼓吹捣毁博物馆、图书馆和学院。这种带有明显无政府主义色彩、向现有文明社会挑战的狂言，深深鼓舞了不满意度意大利传统文化和社会现状的巴拉等一批艺术家，他们在 1910 年共同发表了《未来主义画家宣言》，正式揭开了未来主义美术运动的大幕。喜欢发表见解在西方现代主义文艺家中并不罕见，但像意大利未来主义者这么喜欢发表宣言的并不多，在短暂的几年间，他们给后人留下了一大批宣言。总体而言，未来主义者都对传统持否定态度，对现代机器和工业文明则大唱赞歌。从未来主义绘画和雕塑中不难发现他们的这种倾向。

巴拉 (Giacomo Balla, 1871~1958 年) 是意大利未来主义美术家中最年长的。1900 年的巴黎之旅，使他了解并喜欢上新印象主义绘画，这种经验被他融入此后的未来主义绘画创作。《街灯》(图 15-21) 是未来主义绘画最初的范例，从中可以感受到巴拉个人的风格和未来主义美术的特点。就题材而言，《街灯》似乎应纳入风景画的范畴，但以往的风景画没出现过这样的街景。在巴拉的笔下，灯光比月光更迷人，因为它体现的正是科学技术的进步，象征着现代的工业文明。位于画面中央的、被马里内蒂赞为“电月亮”的街灯，放射出耀眼的光芒，把历代文人墨客吟咏的月亮排挤到角落里。从那不停向四周散射的光芒上，人们能感到未来主义者迷恋的速度之美，巴拉创造性地运用了修拉的点彩画法，让无数不断增大的色彩线段，交织并列，生动地传达出光线闪烁带来的活力感和速度感，这正体现了机器时代变动不居的本质特征。

波丘尼 (Umberto Boccioni, 1882~1916 年) 被阿波里耐誉为“最有天才的未来主义者”，在绘画与雕塑两方面，他都有不凡的贡献。波丘尼在 1913 年创作了《空间中独特的连续形》(图 15-22)，这件作品历来被视为最成功的未来主义雕塑。波丘尼借鉴了他熟悉的分析性立体主义的手法，把富于流动感的曲线性块面，别出心裁地组合成一个新奇但又保持着鲜明人

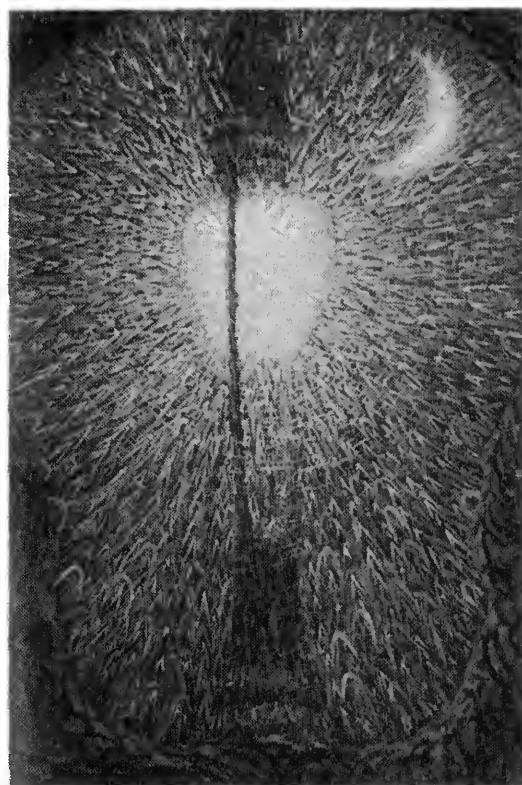
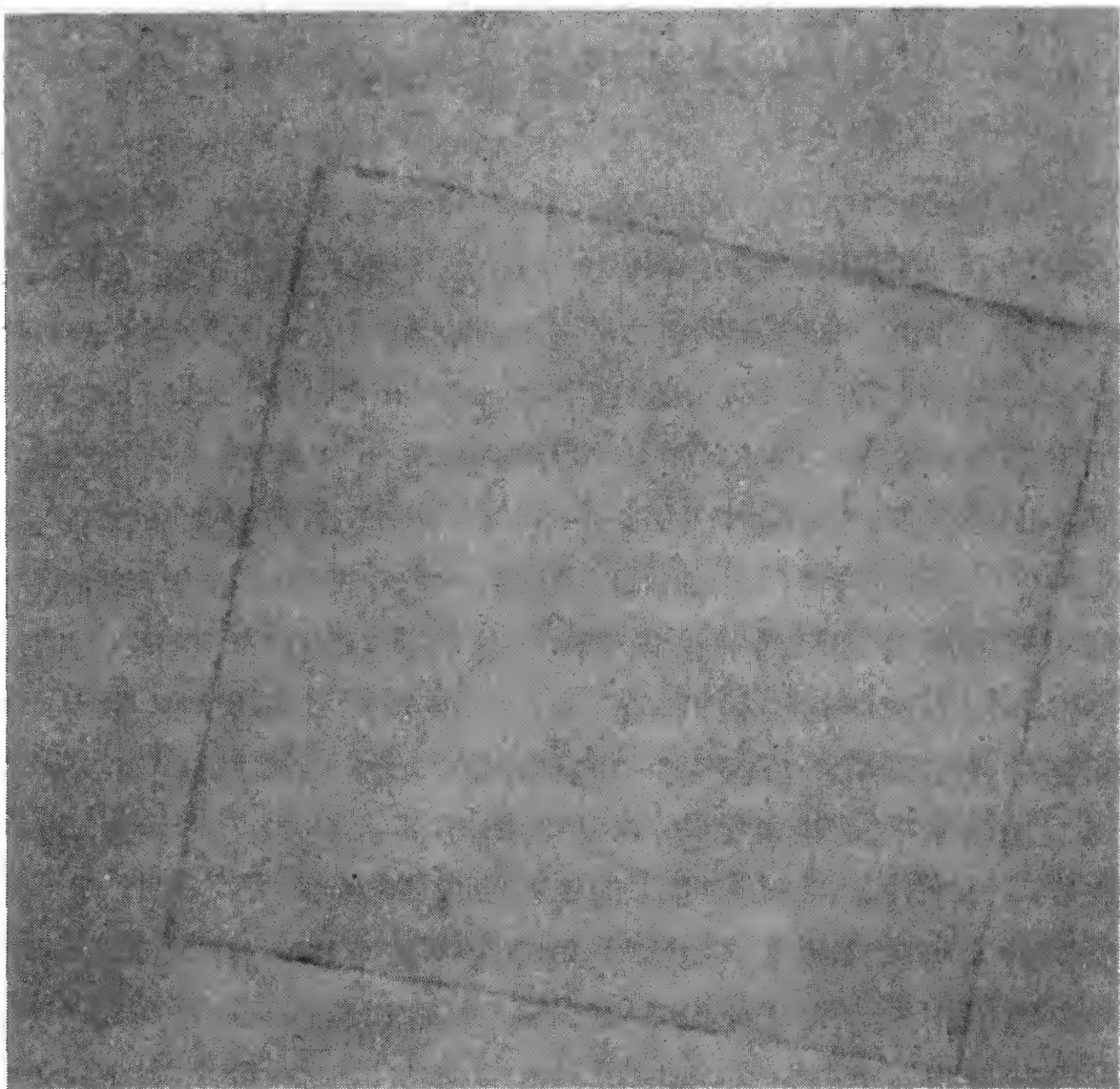


图 15-21 巴拉：街灯，1909 年，画布油画，175 厘米×115 厘米，纽约现代美术馆



图 15-22 波丘尼：空间中独特的连续形，1913 年，高 112 厘米，纽约现代美术馆

图 15-23 马列维奇：至上主义构图：白上白，1918 年，画布油画，79 厘米×79 厘米，纽约现代美术馆



体特征的形象。借助大大的跨步、波动的线条、起伏的块面、分开的基座等处理方式，波丘尼使这个人物具有了极为强烈的运动感。在立体主义者追求静态效果的另一端，未来主义者始终不忘提醒人们关注充满活力和速度的情景。在波丘尼等人的心目中，这样的快速前行的有力形象，无疑代表着向未来勇往直前的精神。马里内蒂的名言“急驶的汽车美过《萨莫色雷斯的胜利女神》”，集中体现了未来主义者对现代速度的赞美之情，可恰恰就在这个充满了强烈动感的形象上，谁都不难体味到与《萨莫色雷斯的胜利女神》相似的神韵。

## 第六节 至上主义

在西欧的美术家投入立体主义和未来主义实验之际，在东欧地区，俄国美术家也感受到这些美术新潮的魅力，纷纷用自己的方式学习和借鉴法国人和意大利人的经验，力求创造自己的前卫美术。马列维奇（Kazimir Malevich，1878～1935 年）是这些俄国美术家中极具创造性的人物。在经历过立体兼未来主义的探索之后，马列维奇自然而然跨入了纯几何形抽象绘画的领域，于 1915 年提出至上主义的美术观。通过一系列的至上主义绘画实验，马列维奇成为对俄国和德国等地美术家产生重大影响的抽象美术先行者。《至上主义构图：白上白》（图 15-23）

是马列维奇最著名的绘画。在白色的画布上呈现着一个略微斜放的白色正方形，整个画面单纯到了极点。在马列维奇的心目中，只有彻底摆脱再现客观世界，绘画才能达到最纯粹的理想境界，实现感觉的至上。他选择正方形，就是因为它在自然界中不存在，正是借助两个色调相似的正方形精妙的组合，这幅极简极纯的抽象绘画才把一种无限的深邃与和谐传达给观者，并在他们心间唤起种种遐思。

## 第七节 构成主义

与至上主义同时出现在俄国的构成主义，也属于几何形抽象美术运动。像至上主义一样，构成主义也吸收了立体主义和未来主义的因素，就总体倾向而言，构成主义同样属于关注形式探索的美术。在十月革命胜利后，不少构成主义者积极投入到建设新社会的实践中，做了一些有意义的探索。但随着斯大林对整个苏联文艺的控制日益强化，许多新实验被视为资产阶级的反革命表现。构成主义者的一些著名代表选择了离开祖国，到西方世界发展自己的艺术。留下的人，只能委屈求全，无法再纵情于自己的理想了。

在构成主义者中，马列维奇的朋友塔特林（Vladimir Tatlin，1885～1956 年）是最为重要的人物。1913 年，塔特林在巴黎见到毕加索综合性立体主义的作品，受其影响，他开始创作《浮雕构成》之类的作品。这种雕塑，可以说是三维的拼贴。当然，在构成主义者看来，这种不是用“雕”或“塑”方式，而是用构成方式创作的雕塑是四维的，因为它还含有了时间这一维。推翻旧制度的十月革命，受到塔特林的欢迎，像许多在美术领域进行革命的现代主义美术家一样，塔特林觉得这场革命会带来新世界。怀着乌托邦式的梦想，塔特林积极地投入了苏联的美术活动，用构成主义的创作为新社会服务，1919 年，应苏联官方委托，塔特林着手设计他最著名的作品《第三国际纪念碑》（图 15-24）。

这个纪念碑原计划是立在莫斯科市中心的 400 米高的宏伟之作，如果建成，它将超过埃菲尔铁塔的规模，可惜，它只停留在模型阶段。从模型上，可以想象它的效果。由金属、木头、玻璃等材料 and 马达构成的这个纪念碑，是一个向上升腾的螺旋形构成，从视觉上让人感受到一种昂扬的精神和有力的气势，进而领略到革命的伟大。在这件综合了雕塑与建筑因素的纪念碑中，塔特林创造性地把立体主义、未来主义的特点纳入构成主义的空间中的新结构。这个空间中的新结构，把塔特林

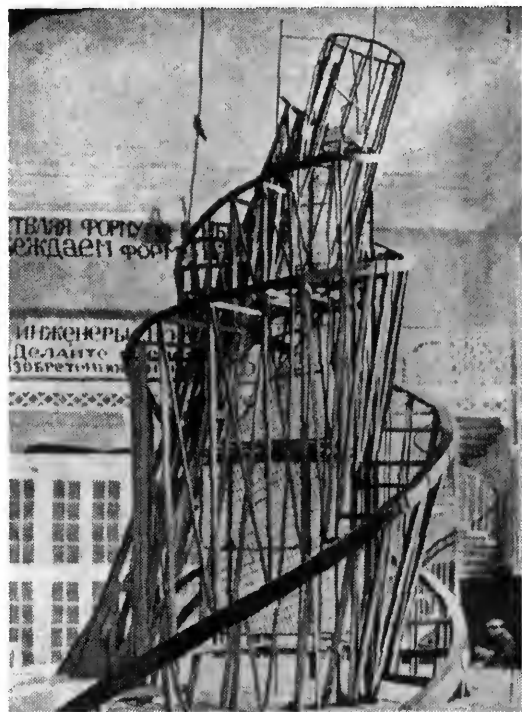


图 15-24 塔特林：第三国际纪念碑，1919～1920 年，木、铁、玻璃，高 610 厘米，已损毁

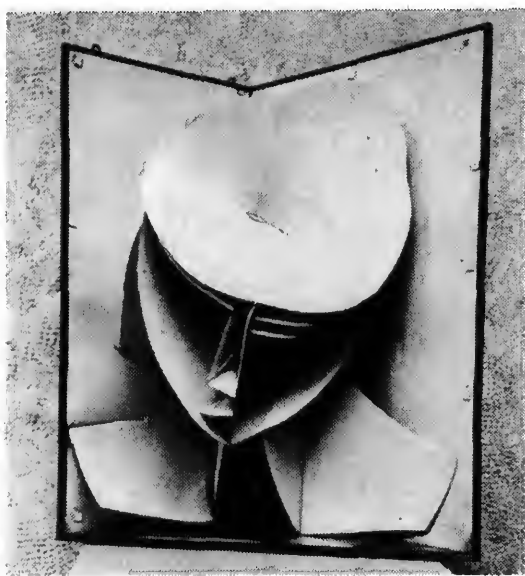


图 15-25 加博：女人头像，约 1917~1920 年，赛璐珞、金属，62 厘米×49 厘米，纽约现代美术馆

的艺术追求与社会理想完美地结合在一起，从中不难体会到那个时代他这类俄国美术家的激情。

另一位著名的构成主义者加博（Naum Gabo，1890~1977 年）与他的哥哥佩夫斯耐，代表着构成主义美术的另一极。塔特林一派主张美术应直接为新社会服务，美术家要创造有实用价值的作品。与此相反，加博一派则认为美术是个人精神的表现，不必服从现实的需要。不满于苏联的环境，加博与佩夫斯耐在 20 年代初离开祖国，到西欧继续从事构成主义的探索。

加博与其他构成主义者一样，都关注材料问题，他喜欢用以往雕塑不用或罕用的材料创作雕塑，这或许会让人想到毕加索和布拉克在绘画上加进油布或报纸的新方式。其实，加博的创作手法也借鉴了他们的拼贴观念，在创作雕塑作品时，他不再用传统的手法，既不像米开朗琪罗那样雕，也不像罗丹那样塑，而是像毕加索和布拉克往画布上拼贴实物那样，在空间中用现成的材料组合成雕塑品，这种方式，有些类似用砖、石、钢铁、玻璃构件构成建筑物。在这样构成的雕塑上，空间、容积比体量更重要了。看一下加博任何一件“构成之头”（图 15-25），都会发现他利用铁片或有机玻璃片等材料，巧妙地穿插组合成新颖的艺术形象的本领。

## 第八节 风格派

抽象美术的大潮也把荷兰艺术家卷了进来。1917 年，荷兰人蒙德里安和凡·杜斯堡创办了一份名为《风格》杂志，宣扬新造型主义美术观。因此，美术史上的风格派与新造型主义是同一回事。像至上主义、构成主义一样，风格派或新造型主义也属于几何形抽象美术，这种有别于康定斯基表现性抽象美术的抽象美术倾向，在 20 世纪整个抽象美术的发展过程中，发挥着巨大作用。而风格派在几何形抽象美术中也是一个相当重要的环节。风格派的成员以带有乌托邦色彩的态度看待世界，认为一战后会出现一个新时代，个人与全体的价值会达到平衡。美术与生活的高度统一成为风格派追求的理想，理性的、明晰的几何形抽象美术语言则是营造理想之境的理想手段。

蒙德里安（Piet Mondrian，1872~1944 年）是风格派的领袖。在探索的过程中，他经历了从具象到半抽象再到纯抽象的转变之路。作于 1930 年的《红蓝黄的构图》（彩图 52）代表着蒙德里安最纯正最典型的绘画风格。正方形画布上，由水平线条和垂直线条分割出大小不等的正方形和长方形。彩色的



红黄蓝三原色，与“非彩色”的黑白二色，共同构成蒙德里安的用色，被平涂在画面的形和线中。整幅画毫无自然形象的影子，显得极为单纯有序。蒙德里安认为只有非具象的“纯造型艺术”才能传达普遍的实在。在他看来，万物的自然外观虽美，但模仿它并没生命力，要表现的是内心的形象。现实与精神是对立的，要在美术中接触精神层面的东西，就应当少与现实打交道，美术只有超越现实，才对人有价值。正是在上述信念的支持下，蒙德里安选择了极为纯粹的抽象绘画手段，希望“通过种种虽不对称但又等值的对比之间的平衡”达到“纯粹实在”的境界。蒙德里安以高度的修养、敏锐的感觉、坚忍的毅力，精益求精地在看似简单的形色组合中，寻求完满的和谐。在这个一无杂质的纯粹绘画的世界中，似乎就蕴含着蒙德里安的精神家园。蒙德里安这种纯造型艺术的探索，对此后美术的影响，不仅停留在纯美术的范围，而且扩展到实用美术的领域。

## 第九节 其他美术家与美术现象

在现代主义美术诸流派或主义交替出现或同时共存的大背景中，时不时能发现一些难于归类的、特立独行的美术家，还有一些前文不曾提及的、但还值得说说的美术现象，本节将集中论述这类美术家和美术现象。

亨利·卢梭（Henri Rousseau，1844～1910 年），在法国美术家中十分独特，一生没受过什么专业训练，只在从事海关工作之余，以绘画自娱，是典型的星期天画家。但作为业余美术爱好者他，在迈入现代主义的 20 世纪初的巴黎，受到毕加索等新一代艺术家的高度推崇，其原因就在于他一无依傍的纯朴画风，与现代主义美术的追求，有着内在联系。

作于这位海关职员（人们通常称他为海关职员）晚年的《耍蛇者》（图 15-26），能充分让人领略到他绘画的魅力。以力求画得精确的业余画家的方法，卢梭一丝不苟地描绘出这个梦幻般的奇妙世界。站在热带原始大自然中的一名怪影似的耍蛇人，吹起了富有魔力的乐音，群蛇开始在他周围舞动，静谧的绿色调丛林，以其深邃的神秘莫测，呼应着卢梭发自内心的召唤，把注视这幅神奇绘画的观赏者，引向无法言说的艺术之谜，你不禁想参透它，但你永远无法确信是否参透了它。超现实主义视卢梭为先驱，不是没有道理的。

马约尔（Aristide Maillol，1861～1944 年）从事雕塑时已近 40 岁了，要不是壁挂创作损害了这位法国美术家的视力，



图 15-26 亨利·卢梭：耍蛇者，1907年，画布油画，169厘米×190厘米，巴黎奥塞美术馆



图 15-27 马约尔：地中海，1902~1905年，青铜，高104厘米，纽约现代美术馆

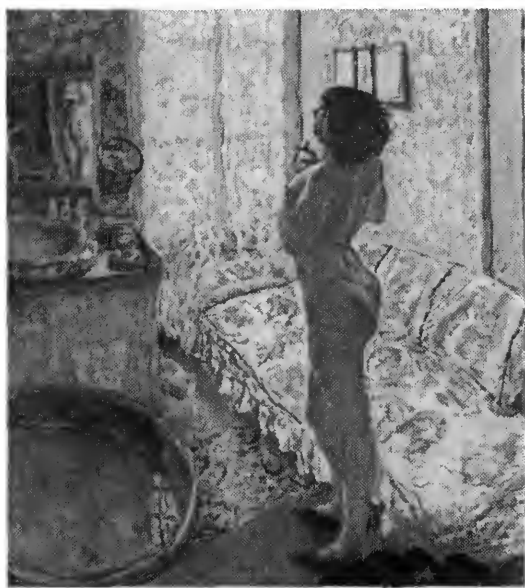


图 15-28 勃纳尔：逆光的裸女，1908年，画布油画，124厘米×109厘米，布鲁塞尔皇家美术馆

他才不会在这把年纪转向雕塑呢。或许已经是积累了丰厚的美术经验，再加上具有雕塑家的天赋，马约尔一出手就不同凡响。《地中海》（图 15-27）是他震惊艺坛的早期代表作。这件作品当年与野兽派绘画一起出现在 1905 年巴黎的秋季沙龙里，支持变革的大作家纪德从中发现了反叛浪漫主义和印象主义的精神，于是说出了难免夸张的赞语：“现代美术从《地中海》里诞生”。雕塑界，在罗丹之后，盛行自由生动的表现，马约尔与之相反，把古风时期希腊雕塑单纯质朴的风范与现代审美趣味和谐地融会在一起，塑造出一个简洁、沉稳、形体饱满的裸女，她摆脱了任何激情的宣泄，安静地呆在大自然中，任阳光流泻在她的裸体上，一股古典的气息从中散发出来。注视着马约尔的《地中海》和他此后众多的裸女形象，不由会想到他的名言“我注重的是美，而不是个性”。在一个混乱骚动的时代，能沉浸在和谐宁静的古典艺术境界里，无疑是有福的。

马约尔的朋友、法国画家勃纳尔（Pierre Bonnard, 1867~1947 年）早年与德尼、维亚尔、马约尔等人都是纳比派的成员。世纪交替之际，勃纳尔放弃了纳比派平涂大色块的画法，用吸收了印象主义光色技巧的独特手法，编织起类似挂毯般的美妙图画。这种色彩绚丽、光感强烈、富于装饰效果的绘画，贯穿在勃纳尔近半个世纪的创作生涯中，成为勃纳尔绘画艺术的典型体现。勃纳尔继承了雷诺阿等印象主义画家的作风，描绘家庭日常休闲生活，裸女、风景之类赏心悦目的现象。《逆光的裸女》（图 15-28）是勃纳尔裸女画中的精品，颇能反映其成熟的画风。场景的安排上，有些类似德加那些色粉笔裸女图，浴盆及室内的陈设，还有裸女的形象，无不表明这是一个法国妇女在家中沐浴的情景，跟那种裸体的女神毫不相

干。逆光站立的裸女，以及受不到光线照射的梳妆台和浴盆，同受光的窗户、墙壁、沙发、地面，形成一种明暗交替的节奏，很好地营造出生动的光感。但这种处理，并没破坏整体的装饰效果，现实中极为丰富的光色变化，在勃纳尔的笔下，化成无数点染在画面上的色彩小笔触，创造出图案般华美的景象，这种画法类似编织工匠用万千彩线编织挂毯。如此精于用色造光的本领为勃纳尔赢得了“光线魔术师”的美誉，也使《逆光的裸女》诗意地展示了日常生活中的美。

同马约尔或勃纳尔相比，罗马尼亚血统的布朗库西（Constantin Brancusi, 1876~1957 年）显然更具现代主义色彩。他给 20 世纪西方雕塑带来的惊人变化，使他成为现代主义雕塑最为著名的代表之一。在布加勒斯特美术学院完成学业后，向往现代美术之都巴黎的布朗库西，于 1904 年，像古代朝圣的香客，徒步走到了巴黎。布朗库西最初给罗丹做助手。虽然深深钦佩罗丹这位大师，但布朗库西也像马约尔等人一样，明白只有摆脱罗丹的影响，才能开拓出自己的新天地。于是他离开了罗丹，并留下“老橡树下长不成大树”这句广为传诵的名言。在此后漫长的探索过程中，布朗库西与现代主义著名人物有交往、有切磋，但很少参与什么团体和组织的活动，保持着一种超越主义和流派的独立状态，默默地推出一件件独具特色的杰作。

布朗库西喜欢就同一母题反复推敲，充分发挥其蕴含的表现力，“吻”就是这样一个被他不止一次挖掘的母题。立在巴黎蒙巴纳斯墓地塔季娅娜·拉谢夫斯卡娅墓前的《吻》（图 15-29），是用来纪念这位殉情少女的。创作这件《吻》时，布朗库西想必会意识到罗丹同名杰作的存在，他一反罗丹激情洋溢的写实性手法，以极为巧妙的构思，把一对接吻恋人的形象纳入了严格的长方形内，整个雕像宛如坚硬的石块，沉稳地立在这位俄国少女的墓前，像她的爱一样亘古不移，永在天地间。布朗库西具有“删繁就简的天赋”，他排除了大量细节，只保留了眼、嘴、手臂等部位，让它们把相拥相吻的忘情一刻彻底融入整体的和谐中。摆脱具体的形象刻画，布朗库西便实现了他的理想：“我希望做成的雕像不仅让人怀念一对恋人，而要让人怀念所有的恋人，我的作品要表达的，就是大地上彼此爱恋的男女离开人世前的那种挚情。”

布朗库西一直生活在法国，晚年还入了法国籍，但他并没忘记罗马尼亚，希望为祖国留下大型的纪念性雕塑，30 年代后期，这种愿望实现了。《静之桌》、《吻之门》和《无尽柱》三件室外雕塑，共同组成了特尔古日乌雕塑综合体。《无尽柱》



图 15-29 布朗库西：吻，1909 年，石，高 90 厘米，巴黎蒙巴纳斯墓地

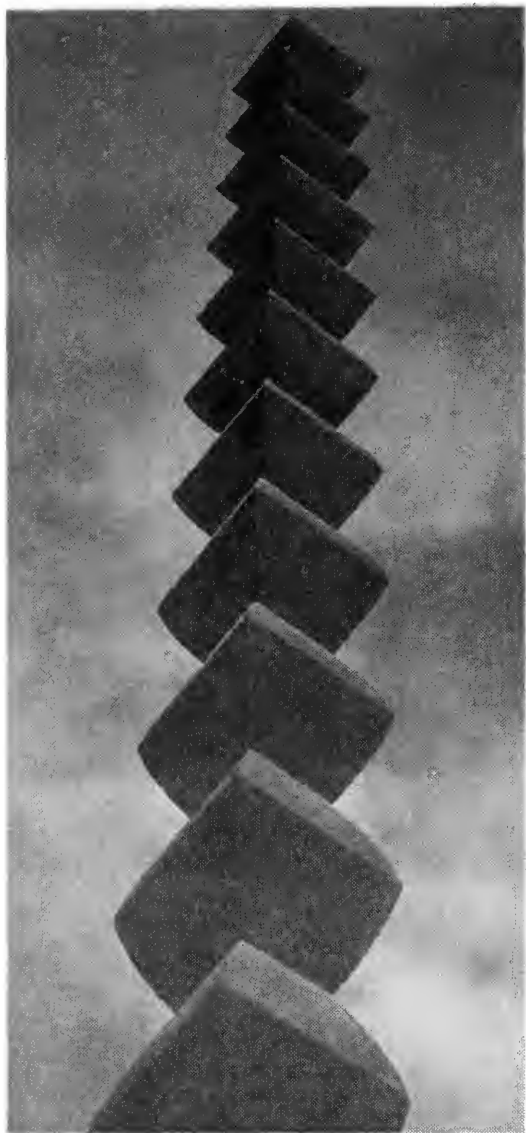


图 15-30 布朗库西：无尽柱，1937年，铸铁，约高三十米，罗马尼亚特尔古日乌

(图 15-30) 高约 30 米，由 15 个镀铜金属多面体组成，它笔直地拔地而起，直指苍穹。其基座与顶端，均由不完整的多面体块组成，这就使这座纪念碑有如正在生长的植物，从地上冒出来，一节节往上窜，最后一节还在生长，形成永远向上伸展、永无止境的视觉效果。以这样一种极为单纯的抽象语言，形象地讴歌了罗马尼亚人民永往直前、为理想奋斗的精神。布朗库西的创造力确实令人钦佩，亨利·穆尔就赞叹他让人重新意识到形的本质。

布朗库西到巴黎不久，就结识了一位从意大利来的美术家莫迪里阿尼 (Amedeo Modigliani, 1884~1920 年)。这位短命的天才，通常被归入巴黎派。莫迪里阿尼受布朗库西影响，创作过一些颇有特色的雕塑作品，不过真正让他大显身手的还是绘画领域。一系列画法别致、韵味独特的裸女画和肖像画，使他的早逝更令人歆歔不已。《躺着的裸女》(图 15-31) 以莫迪里阿尼典型的构图方式，展示着一个迷人的裸女形象。裸女被安排在前景，就像摄影的特写镜头那样尽力突出人物，不单见不到什么室内环境，就连裸女本人也被删掉一部分肢体，只保留了画家想让人看到的部分。很明显，这种片断性是现代性的一个标志，它同古典的裸女画，不论是乔尔乔涅的《入睡的维纳斯》还是安格尔的《大宫女》，拉开了距离。用这种特写式的构图，再加上略加夸张的简洁笔法和优美色调，莫迪里阿尼尽情展示这个裸女丰满的乳房、纤细的腰身、平坦的腹部、浓重的阴毛 (古典画家都回避这么大胆的处理)，力求充分体现她性感的吸引力。莫迪里阿尼的现代风女性形象，染上了抹不掉的波提切利情调，注视着这个脸庞清秀、眼睛黑大、脖子细长的裸女，总会想起波提切利笔下那个略带哀愁和茫然的维纳斯形象。莫迪里阿尼并没从表面上模仿这位意大利先辈，而是把他作品的神韵吸纳进自己的艺术。

与莫迪里阿尼一起被划入巴黎派的夏加尔 (Marc Chagall, 1887~1985 年)，1910 年，受到一位俄国富人资助，来到仰慕已久的巴黎，结识了一批前卫文艺精英，从此开始近四分之三个世纪的绘画探索。1913 年回故乡探亲，因一战爆发，夏加尔只好呆下来，在此期间创作的《生日》(彩图 53)，展示了他与心上人贝拉团聚后的幸福时光。在夏加尔的房间里，贝拉拿着一束花来祝贺他的生日。她兴冲冲地奔向心上人，飘在空中的夏加尔，以一种无法想象的方式回转过头深情地吻着贝拉。夏加尔在这里像最富想象力的诗人一样创造出梦幻般的景象，这景象虽不真实，但却比真实的景象更强烈、更感人地传达了他的心声。配合着两人快乐得飘飘欲仙的形象，





夏加尔充满柔情地运用了轻快的线条和美妙的色彩来渲染欢乐的氛围，可以说画面上的每一个细节都与夏加尔和贝拉的爱情融会为一体了。

夏加尔这种充满想象的、注重意蕴的诗性风格，也能在意大利画家基里科（Giorgio de Chirico，1888~1978 年）的创作中找到共鸣。基里科是意大利形而上画派的创始人和著名代表。基里科从 1906 年到 1908 年在慕尼黑美术学院学画，在此期间，他喜欢上克林格尔和勃克林带有象征和幻想色彩的作品，这种爱好后来融入了基里科的形而上绘画。《街道的神秘与忧郁》（图 15-32）是基里科的名作。清冷的月光，照射在意大利城市的一条街上，在黑暗的建筑物衬托下，这条静寂的街道显得格外神秘，玩铁环的女孩的影像对面，出现了一个巨大的身影。这样的场面，像恐怖影片，让人不由自主害怕起来，仿佛要发生什么可怕的事。清晰的线透视空间，几何形般的建筑物，使这幅画具有了古典绘画单纯明确的外观，但从中透露出来的则是理性无法把握的梦幻之境。这种把幻想纳入日常城市景象，借以传达难以言传的情感和思绪的手法，这种把真实与梦幻巧妙地融会在一起的绘画，使基里科成为了超现实主义者的前驱。

1913 年 2 月至 3 月，由美国一些热心人士操持，在纽约 25 街列克星敦路国民警卫队 69 团军械库，举办了大型的国际现代美术展，由于这个展览会会址是军械库，人们通常称之为军械库展览会。展览会包括欧洲和美国的作品，但其主要目的是向眼光闭塞的美国公众展示蓬勃发展的欧洲现代美术。塞尚、高更、凡·高、雷东、马蒂斯、毕加索、布拉克、德兰、皮卡比亚、莱热、杜尚、康定斯基、马约尔、布朗库西、勃纳尔等的作品，与更早的一些浪漫主义、写实主义、印象主义大

图 15-31 莫迪里阿尼：躺着的裸女，1917~1918 年，画布油画，59 厘米×90 厘米，米兰私人收藏

图 15-32 基里科：街道的神秘与忧郁，1914 年，画布油画，87 厘米×72 厘米，私人收藏

师的作品，共同形成了极为强大的欧洲美术阵容。从来没有见识过如此惊人的欧洲前卫美术探索的美国人，深深被震撼了，众多保守人士义愤填膺，抗议之举超过当年“落选者沙龙”的观众。马蒂斯的《蓝色裸女》，被芝加哥美术学院学生制成仿作焚烧；报纸上登出《致鸡蛋夫人》这首诗，用来嘲讽布朗库西的《波加尼小姐》；批评家称杜尚的《下楼梯裸女2号》为“一堆马褡褳”，想看懂它，就得“吃掉三块威尔士干酪并吸足可卡因”才成。凡此种种，无不表明富于创新精神的现代主义美术要培养起自身的公众是相当艰难的任务，尤其是在传统观念影响强大的地区。不过，军械库展览会在一派责骂声中，把欧洲现代主义美术家丰富的探索清楚地展示给了美国人，他们中间的有识之士和一些专业工作者，深切地感受到这些新作的价值和意义，会在自己的土地上，培育美国的现代主义美术以及它的受众。哪怕还要摸索一段时光，学习一段时光，但未来的景象终究令人鼓舞。

## 第十节 达达

立体主义以及受其影响出现的不少美术现象，尽管有种种精神层面的考虑和追求，但就总体而言，它们都属于致力形式探索、关注语言问题的美术。与这种倾向不同的另一种倾向，不妨说把探索的重点放在内容上，精神的、观念的、心境的传达，成为后一种美术倾向的本质目标，达达和超现实主义是它的代表。

达达或达达主义，诞生在第一次世界大战期间，是充满着反叛和破坏精神的文艺运动，它散播在欧美各地的种子，长期发挥着影响。西方文明国家发动的第一次世界大战，是一场史无前例的血腥屠杀，这场逐利的战争，彻底粉碎了西方人乐观的期望，使人们丧失了对西方文明的信心，同时也深刻影响了西方的文艺。

1916年，一批为躲避战祸逃到瑞士的文艺青年，聚集在德国诗人巴尔在苏黎士开设的伏尔泰咖啡馆，共同创立了达达这个体现着否定和批判精神的文艺运动。达达（Dada）这个称谓的来源，有不同的说法，一个流行的说法是罗马尼亚诗人扎拉随意在《拉鲁斯法语词典》找到这个词，这个词的意思指一种玩具马，以这样一个无关的词命名自身的运动，在某些人看来，恰恰体现了这个运动反理性、爱荒诞的特点。达达是一个遍及欧美的国际性现象，分别出现在苏黎士、纽约、柏林、科隆、巴黎、汉诺威等地。不像立体主义，人们无法在达达美

术作品上发现某种统一或相似的风格，用布雷东的著名说法，“达达是一种心境”，反艺术的、叛逆的、否定的、虚无的态度贯穿在达达主义者的实践中。对西方文明的强烈不满和幻灭，使他们选择了极端的方式，致力大胆的破坏性活动，德国达达主义者雨尔森贝克明确表达了他们的态度：“我们全是古老的、合理的、资产阶级艺术的敌人，我们把它看成一种会随着战争灭亡的文化的表征。”

在投入到达达运动中的美术家里，法国人杜尚（Marcel Duchamp, 1887~1968 年）名气最大，影响最广。杜尚出生在一个艺术氛围浓厚的家庭，大哥雅克·维庸、二哥杜尚-维庸与他全是载入美术史的人物。最初使杜尚名扬天下的绘画《下楼梯裸女 2 号》（图 15-33），综合了立体主义与未来主义的因素，把一个人运动的过程，像摄影的连拍一样，呈现在新颖的绘画形式上。由于背离了法国立体主义画家兼理论家格莱兹的原则，这幅画受到了排斥，感到受辱的杜尚决心脱离团体活动，“独自向前闯”。第一次世界大战爆发后，杜尚于 1915 年远赴美国，在纽约推出了《泉》（图 15-34）这件令人震惊的作品，继续着《自行车轮》等创作中体现的“现成品”观念。杜尚从商店里买了个厕所里安装的那种瓷制男用小便器，在它上面题了“R. Mutt, 1917”，然后加上《泉》这个标题，在美术展览会上展示了它。这样违反常识和惯例的做法，显然超过了《下楼梯裸女 2 号》，杜尚就此做过如下说明，“穆特先生是否亲手制作这个泉并不重要，重要的是他选择了它。他拿一件普通的生活用品，这么摆放它，使它的实用意义在新标题和新观点之下消失了，从而带来对这个物品的新想法。”依杜尚的想法，美术家有意识地选择现成的物品，使其摆脱原有环境或功能，让人们从一种异样的角度、审美的角度审视它，它就成为了美术品。杜尚利用“现成品”，把新观念引入了美术，使高高在上的美术殿堂，放弃神圣的、特选的、傲慢的姿态，向现实生活、普通事物、日常爱好敞开了大门，让美术的景观更为丰富多彩。这样的举动，或许包含着并不单一的内涵：对美的传统观念的蔑视，对固步自封的反感，对创造的游戏态度，对自由境界的向往。

杜尚认为“一幅画引不起震动就不是好画”，据此判断，《L. H. O. O. Q.》（图 15-35）一定是他心目中的好画。杜尚拿来《蒙娜·丽莎》的复制品，给这个意大利女人脸上添加上胡子，让她变成了近似达利的男人样子，接着还在画下方题上 L. H. O. O. Q. 五个法语大写字母，如果把这些字母的发音连读出来，懂法语的人就能听出“她是个骚货”的意思。



图 15-33 杜尚：下楼梯裸女 2 号，1912 年，画布油画，147 厘米×89 厘米，美国费城美术馆



图 15-34 杜尚：泉，1917 年，现成品，高 62 厘米，施蒂格利茨摄影，美国费城美术馆

图 15-35 杜尚：L. H. O. O. Q.，1919 年，彩色复制品加工，20 厘米×13 厘米，美国费城美术馆

图 15-36 阿尔普：依照偶然性组成的拼贴，1916～1917 年，撕纸拼贴，49 厘米×35 厘米，纽约现代美术馆



在达·芬奇逝世 400 年之际，竟然如此对待他这幅代表西方古典绘画最高成就的杰作，年轻人杜尚真够叛逆和刻毒。达达主义者反艺术的态度、虚无主义的倾向，在这个创造上获得令人震惊的展示。多年后，杜尚又拿来一幅《蒙娜·丽莎》的复制品，不加任何改动，只给它题上《剃掉胡子的蒙娜·丽莎》这样的名称，就向人们展示了，真是随心所欲，或许他想让人别太把美术当真？

杜尚这位一直嘲讽偶像的人，在他死后，被众多后起的美术家顶礼膜拜，成为后现代主义美术时代的神，发挥着罕见的影响力。对他或美术来说，这是幸事吗？

杜尚和皮卡比亚等人在纽约从事达达美术活动时，法国美术家阿尔普（Jean Arp，1887～1966 年）在苏黎士也投入了这一美术新潮。像杜尚一样，阿尔普热衷于尝试新的创作方式，如为达达著名代表扎拉制作的彩色木浮雕像。无视传统，无视传统的创作手法，在阿尔普的《依照偶然性组成的拼贴》（图 15-36）上，更鲜明地反映出来。阿尔普说过“我和索菲·托伊贝尔（阿尔普之妻）决定完全不在我们的作品上使用油画颜料，我们要避开任何油画的痕迹，我们认为油画是一个骄傲自满的世界的典型表现”，受这种信念指引，阿尔普把撕碎的彩色纸片抛在空中，仍后依照它们自然而然落在地上的样子，把它们安排成一幅拼贴画。这种忠于偶然性，摆脱理性介入的创作方式，由于排除了美术家有意识操控的因素，让阿尔普感到更自然，更远离那种人为的美术。让作品“像植物开花结果般自然而然地生成”，无疑体现了达达和超现实主义着迷自发性和潜意识的特点。阿尔普的好友扎拉也以类似的方式创作



诗歌，他让剪自报纸的文字，随意撒落在桌子上，然后略加整理，组成一首偶然的诗。这些看似荒唐的表现，无不源自达达主义者的艺术观。

## 第十一节 超现实主义

继达达美术出现的超现实主义美术，是一场持续时间更长久、影响范围更广泛的现代主义美术运动。当然，超现实主义并不局限于美术领域，而是涉及整个文艺领域。最初，超现实主义是作为一场文学革命诞生在巴黎的。1924 年，被称为“超现实主义教皇”的法国作家布雷东，在总结他与同道前两年实验的基础上，发表了《超现实主义宣言》这篇重要文献，为超现实主义下了定义：“超现实主义，阳性名词。这是纯精神的自动行为，借助它，人们以口头或书面的方式，表达思想的真正功能。它全不受理性控制，摆脱所有美学和道德的成见，思想才能发号施令。百科全书哲学条，相信历来被忽视的某些联想形式更为真实，相信梦的万能，相信思想无私的运作，这就是超现实主义的基础。它会彻底毁灭所有其他的精神机制，并代替它们解决生活中的各种主要问题。”布雷东的观念深受弗洛伊德学说的影响，他相信创造之源存在于潜意识中，他与追随他的人共同发明了释放潜意识的方式，如自由联想、自动书写等。布雷东团体希望通过各种方式使人能获得更高的现实，也就是“超现实”。

布雷东的身边聚集起不同国度的作家和艺术家，其中有不少西方文艺界的大人物。被超现实主义精神吸引的，除了美术界的新人，如达利，还有一些达达主义者，如阿尔普。

在西方现代主义美术发展的过程中，涌现出大量的主义，其中只有少数主义具有持久广泛的影响力，盛行于 20 年代和 30 年代的超现实主义就属于这少数。跟超现实主义有某种内在联系的达达主义者受它吸引并不希奇，但就连立体主义创始人毕加索也被它迷住，不能不说它的确有魅力。超现实主义运动过去很久，人们仍能不时看到它的影子，从全面把握人的真实存在来说，超现实主义对历来遭到冷遇的潜意识世界、梦的世界、非理性的世界的深入开掘，确实很有价值。

就表现形式而言，超现实主义美术家可分为两类。一类采用具象语言，另一类采用抽象或半抽象语言，以西班牙超现实主义美术家为例，达利是前者的代表，米罗是后者的代表。

米罗 (Joan Miró, 1893~1983 年)，像同胞毕加索一样，希望开拓自己的美术时，也离开西班牙，来到了巴黎。1922

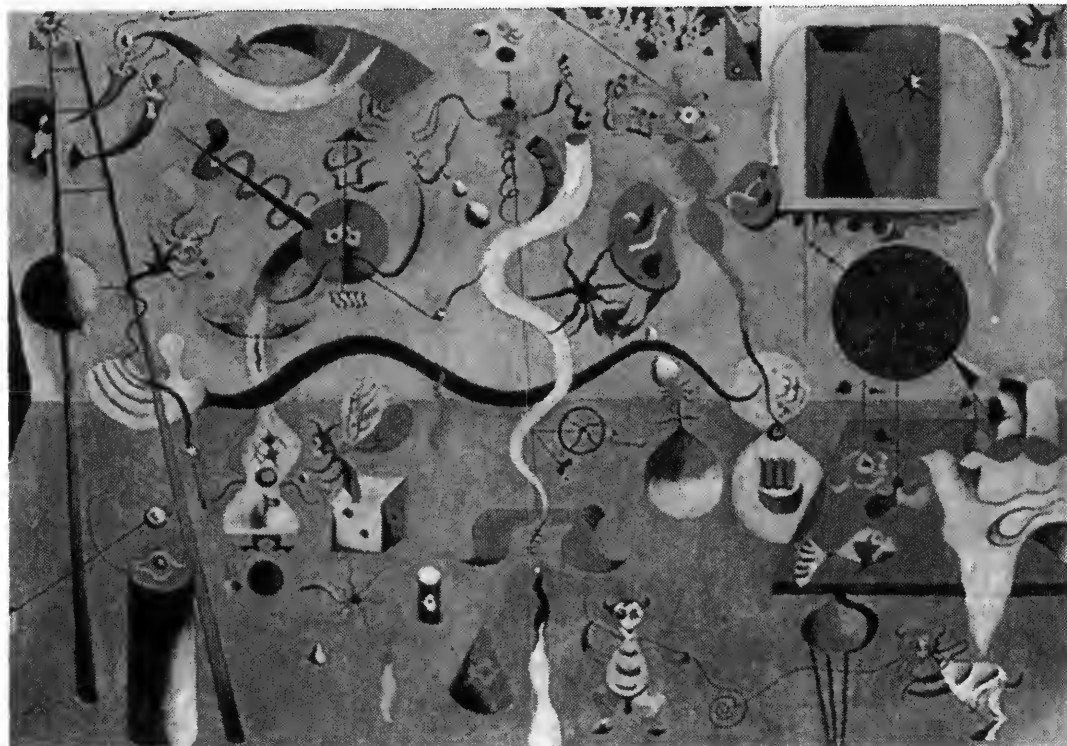


图 15-37 米罗：丑角的狂欢，约 1924~1925 年，画布油画，66 厘米 × 95 厘米，美国布罗法奥尔布赖特-诺克斯美术馆



图 15-38 恩斯特：西里伯斯之象，1921 年，画布油画，125 厘米 × 106 厘米，伦敦泰特美术馆

年，经法国超现实主义画家马松介绍，米罗认识了布雷东。1924 年，米罗正式参加了以布雷东为首的超现实主义团体，并通过丰富多彩的创作实践，成为超现实主义美术大师。一投入超现实主义运动，米罗就出手不凡，用《丑角的狂欢》（图 15-37）《狗吠月》等富于童趣、充满想象的奇幻绘画吸引着观赏者。以前一幅画为例，米罗展示了童话般的世界，种种不可思议的形象仿佛全出自儿童的头脑。画面左方，能看到一个像鹅一样挺立的白色身躯，从它的颈部伸出了一个红蓝两色的圆盘形人头，两撇长胡须飘在空中，这个怪异的东西就是丑角。围绕着他，是形形色色只有儿童梦中才会出现的形象，一切都像自然形变异或拆解重组的东西。这些奇异的事物，无论是否具有生命，全像中了魔法，有了活跃的生机，如同鲜艳的彩色气球，升腾飘舞，营造出一派欢乐的氛围。

早年参与科隆达达运动的恩斯特（Max Ernst，1891~1979 年），于 20 年代初来到巴黎，跟另一些达达的代表人物，共同见证了达达最后的集体行动。随后他也投入到布雷东的团体，用半个世纪的岁月创作独特的超现实主义绘画和雕塑。除了以“摹拓法”这一新技艺创作的绘画，恩斯特也用通常的油画技法创作其神奇的超现实主义作品。《西里伯斯之象》（图 15-38）完成于恩斯特正式投入超现实主义运动前夕，但它是公认的超现实主义名作。在有些近似基里科笔下那种明确的空间环境里，从地面上立起了一个巨大的圆滚滚大象形象。这个荒诞不亚于米罗丑角的想象之物，把机器的形状与动物的形状巧妙地组合在一起。在这么做的时候，恩斯特借鉴了立体主义的拼贴手法，不过让它服务于超现实主义的目标。恩斯特认为，把毫不相干的现实拼接在一种同样不相干的环境中，这些

被拉在一起的现实就会创造出诗的火花。面对这个大象和它旁边的无头裸女，以及游在左上角天空中的鱼，到底会有怎样的感受呢？这幅画的标题，来自恩斯特童年的记忆，当年在德国学校里，同学之间流传着一些诗歌，其中就有如下不雅的句子“西里伯斯之象，臂部油脂又粘又黄”。

马格里特（René Magritte, 1898~1967 年）与同胞德尔沃，都是风格鲜明的比利时超现实主义画家，限于篇幅，只好节略德尔沃，专谈马格里特了。马格里特早年入布鲁塞尔美术学院，接受了严格的专业训练，受基里科绘画启示，他转向超现实主义，1927 年，马格里特在巴黎认识了布雷东和艾吕雅，成为超现实主义运动的积极参与者。1930 年，马格里特返回故乡，从此一直定居在布鲁塞尔，静静地画自己的超现实主义绘画。马格里特的画法颇为传统，具有古典般的清晰和精确，这使他笔下的一切分别看起来都显得十分真实，但生活中互不相干普通的事物和现象，一旦被马格里特反常地组合在一起，便创造出令人惊异的梦幻般景象。这种极为神奇的、往往是静寂的景象，以其独特的形式美感，激发起观赏者丰富的联想和多种的体验，把人的心灵引向一个超越平凡生活的美妙的诗性世界。《被刺穿的时间》（图 15-39）显示的就是这样的情景，在一个整洁异常、空无一人的房间里，从空空的壁炉里窜出了一个冒烟的机车，它似乎像时钟和烛台一样，静止地悬在空中。这个不可能的景象是那么难以言说，马格里特愿意观者欣赏这个梦幻般的、时间似乎已凝固的奇景，感受“神秘并无含义”的艺术境界，暂时摆脱庸常乏味的现实。

更为年轻的西班牙艺术家达利（Salvador Dali 1904~1989 年），一生特立独行，早年被马德里皇家费尔南多美术学院开除，后来又被布雷东逐出超现实主义团体，都是证明。达利众多狂妄的言论和怪诞的举动，经自我标榜和媒体炒作，把他推上了明星的地位，在公众心中成为超现实主义美术家的典型。达利受弗洛伊德等人启示，提出了“偏执狂批判法”这一创作观念，也就是“在对谵妄现象加以批判和系统的具体化的基础上，实现对非理性知识的自然而然的同化。”布雷东对达利的这一观念极为赞赏，认为对超现实主义做出了重大贡献。达利的经典之作《记忆的持久性》（图 15-40）就是其创作观念的一种体现。

《记忆的持久性》是一幅小小的油画，但它展示的场面并不小。在空旷的海滨，在海天的背景前，人们看到了地面上的一个古怪的东西，它是植物还是动物？放置在它上面的马鞍似的软表，或许让人觉得它更可能是动物。在这个怪物左侧，情



图 15-39 马格里特：被刺穿的时间，1939 年，画布油画，146 厘米 × 98 厘米，芝加哥美术学院

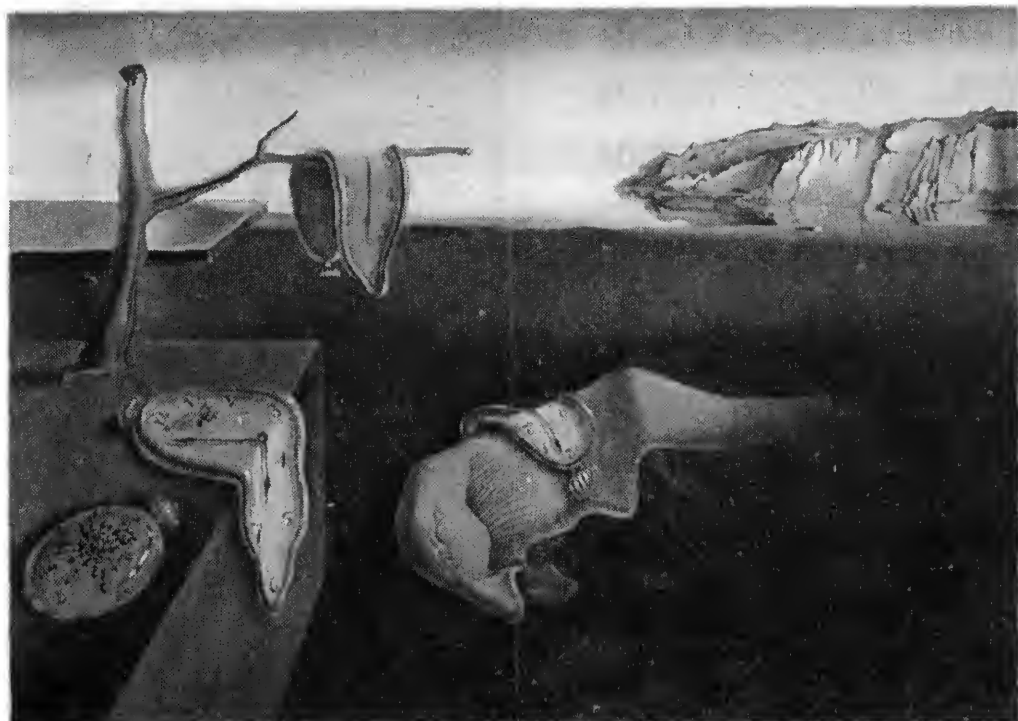


图 15-40 达利：记忆的持久性，1931年，画布油画，24 厘米 × 33 厘米，纽约大都会艺术博物馆



图 15-41 弗丽达·卡洛：两位弗丽达，1939年，画布油画，174 厘米 × 174 厘米，墨西哥城国立美术学院现代美术馆

景同样荒诞，长在平台上的枯树，瘫软的表、爬满表面上的蚂蚁，这一切，再加上清冷死寂的自然环境，以难以言传的超时空的神秘和奇幻，刺激着人们的神经，一个个疑问不由自主涌上心头，但能获得满意的解释吗？有人在画上找到对性无能的担忧，有人在画上发现俄狄甫斯情结。不过达利本人的自传里只提到，那些软表是从他吃的奶酪获得灵感的，并没进一步解说其中的含义，他似乎更愿意保持绘画的神秘性。写实性的精细画法，显然能更有力地衬托其绘画的这种性质。或许这也是选择此种具象绘画语言的超现实主义人数众多的原因吧。

弗丽达·卡洛 (Frida Kahlo, 1907~1954 年)，这位娇小的、疾病缠身的墨西哥女画家，很长一段时间，被她高大的、健壮的丈夫里维拉的身影遮挡，得不到应有的关注。今天这种情况已经改变，这位被布雷东视为天生的超现实主义者的女画家，已成为载入美术史的人物，引起广泛的关注。像不少女性画家一样，弗丽达·卡洛的绘画，与她个人的生活和感情紧密相连。《两位弗丽达》(图 15-41) 是她不少自画像中颇有特色的一幅，在不安的天空背景前，两位弗丽达携手坐在长椅上，她们分别穿着墨西哥民族服装和欧洲服装，两位弗丽达的心脏暴露在外面，被同样外露的动脉联结着，动脉一头始于右侧弗丽达手持的里维拉小肖像，另一头止于左侧弗丽达手持的止血钳，在裙子上能看到弗丽达心中流出的血。弗丽达·卡洛以细腻画法描绘出这个想象奇特的自画像，借以传达她的复杂的心情。她曾向人坦言，里维拉爱的是欧洲化的她，而不是墨西哥人的她。这里流血的弗丽达，与她那些哭泣的或痛苦的自画像一样，都体现了她与里维拉共同生活带给她的磨难。



## 第十二节 墨西哥壁画、美国写实绘画

20 世纪,拉丁美洲的文学艺术家,对世界的文学艺术做出了重大贡献,其中就包含着墨西哥美术家在壁画领域的独特创造。奥罗兹科、里维拉、西凯罗斯等墨西哥壁画家,共同铸就了古老墨西哥的新美术,让人们感受到现代墨西哥人的创造力。

里维拉(Diego Rivera, 1886~1957 年)是最著名的墨西哥壁画家。里维拉天资非凡,10 岁即入墨西哥圣卡洛斯美术学院,21 岁获奖学金赴欧洲深造。在巴黎等地居留的十多年间,里维拉深入了解了现代主义美术,同时也认识了意大利文艺复兴时期的壁画艺术。20 年代初,里维拉回到墨西哥,开始把现代主义美术经验与墨西哥民族传统结合在一起,从事新壁画的创造。在里维拉的壁画中,有不少是歌颂墨西哥人民和墨西哥历史的。倾向共产党和革命的里维拉,往往也把革命者的激情融入这些作品。应墨西哥政府委托,里维拉为墨西哥城的民族宫创作了大型系列湿壁画《墨西哥史》。《古代墨西哥》(彩图 54)就是其中的一幅代表性作品。配合着建筑壁面的形状,里维拉精心安排着多人物多场景的构图。画面右方,墨西哥人在举行仪式;画面左方,西班牙殖民者在与抵抗的墨西哥人交战;画面上方,太阳两边,出现了古代墨西哥人信奉的羽蛇神的形象;坐在太阳下方金字塔前的神一般的人物,带着列宁的特征,从中透露出里维拉的政治倾向。里维拉以或正或侧的角度,安排着整个画面上的各种形象,并且巧妙地给它们配置了或明或暗、或冷或暖的色彩,从而使这个大型的湿壁画具有了庄重和谐的纪念性效果和浓郁的墨西哥风味。历史的情景、现代的要求、诗意的想象、装饰的手法,全都化入了对墨西哥和墨西哥人的热爱。

军械库展览会促进了美国前卫美术的发展,不过传统色彩浓重的、写实性的绘画并没消失,通过乡土主义者或社会现实主义者的作品,如伍德的《美国哥特式》,它得到了延续。采用写实语言讲述美国人当代生活的,还有一位很难划入乡土主义者或社会现实主义者的画家,此人就是霍珀(Edward Hopper, 1882~1972 年)。霍珀最初在纽约师从罗伯特·亨利,这个八人派领袖的写实主义精神深深影响了他。随后的几度欧洲之旅,吸引他的并非现代主义新潮,而是法国写实主义和印象主义的绘画。霍珀那些描绘美国城市生活的作品,全都反映出他传统色彩明显的画风。《深夜不眠者》(图 17-42)动人地



图 15-42 霍珀：深夜不眠者，1942年，画布油画，84 厘米×152 厘米，芝加哥美术学院

图 15-43 穆希娜：工人与集体农庄女庄员，1936 年，不锈钢，像高 24 米，莫斯科

图 15-44 杰伊涅卡：塞瓦斯托波尔保卫战（局部），1942 年，画布油画，200 厘米×400 厘米，圣彼得堡俄罗斯博物馆

展示出美国城市人生活的一个侧面。夜深之际，街道空空荡荡，唯有酒吧还在营业，少数不眠者在这里消磨时光。在描绘这个真实的场景时，霍珀运用了他偏爱的横长画面，以不同走向的直线组织构图，明快地再现了酒吧所处的环境和内部的情景。酒吧灯光明亮，透过大玻璃窗，人物一览无余，一对情侣分别沉浸在自己的思绪中（他们的样子不禁令人想到德加的《苦艾酒》），一位孤单的男子默默坐在吧台旁，侍者边忙边注视着顾客。在这真实生动的场面中，借助光线的对照、单纯的造型、静静的动作，霍珀有力地传达出现代人的苦闷和凄凉。正如他本人所言：“很可能，我不知不觉描绘了大城市里的孤独。”

### 第十三节 苏联社会主义现实主义美术

斯大林时代的苏联，随着社会主义现实主义原则的确立，摧毁了现代主义美术在苏联发展的可能性，生活在苏联的美术家，大多遵循着社会主义现实主义的创作要求，以大众易于接受的写实主义手法，表现新社会的新生活，歌颂共产党和英雄人物。在这样的形势下，出现了有别于西方世界的苏联美术。

穆希娜（Vera Mukhina，1889～1953 年）最初学画，后改习雕塑，1910 年左右赴巴黎，在法国大雕塑家布德尔门下学艺，并结识了里普希茨、扎德金等热衷现代主义的年轻同行。因一战爆发，穆希娜回归祖国，苏联时代，她一直参与了新社会的美术创作。《工人与集体农庄女庄员》（图 15-43）是穆希娜最著名的作品，1937 年，在巴黎举办的国际博览会上，这座高达 24 米的不锈钢纪念像，作为苏联馆的标志出现在公众的视野中，获得了广泛的赞扬。与同时出现在西班牙馆中的反战的现代主义绘画《格尔尼卡》不同，这件雕塑具有鲜明的写实主义特征，一男一女两名苏联的劳动者，体魄健美，并肩高举斧头镰刀，大步迈向前方，那充满动感和气势的影像，在天空的映衬下，极为形象地展示了苏联人民建设美好新生活的激情。

苏联人民建设幸福生活的愿望，很快就被纳粹德国的人侵粉碎了，保卫祖国成为苏联人的共同心声。伟大的卫国战争也成为苏联美术家关注的重要创作主题。杰伊涅卡（Alexander Deineka，1899～1969 年）的《塞瓦斯托波尔保卫战》（图 15-44），无疑是表现苏联军人抗击德国侵略者的最佳作品之一。杰伊涅卡这位曾被指责受形式主义不良影响的画家，在纪念性的画面上，饱含激情地用夸张的手法，极其生动地刻画了苏联卫国战争史上十分惨烈的一场战斗，前景处那个挺天立地的苏



图 15-45 普拉斯托夫：拖拉机手的晚餐，画布油画，203 厘米×170 厘米，莫斯科特列恰科夫美术馆

图 15-46 穆尔：依卧人像，1957~1958 年，罗马石灰华，长 508 厘米，巴黎联合国教科文组织总部

联水兵的形象，鲜明地展示出苏联人民大无畏的精神，这样的人民是法西斯势力无法征服的。

战胜德国侵略者、最终赢得第二次世界大战胜利的苏联人民，开始了重建新生活的热潮，这种情况，同样出现在不少苏联美术家的作品中。在画家普拉斯托夫（Arkady Plastov，1893~1972 年）的笔下，集体农庄庄员的生活和劳动获得亲切自然的展示。《拖拉机手的晚餐》（图 15-45）就是他这类绘画的精品，画的构图十分自然和朴实，在傍晚的田头，拖拉机手和送饭的女孩被安排在前景，从而使观者也仿佛坐在了他们旁边，不由会产生身临其境的亲近感。人物的动作和神态，以及农田的环境，在落日的金光中，显得那么真实生动，让人不禁感到生活和劳动的美好。

#### 第十四节 第一次世界大战后 现代主义雕塑家

穆尔、考尔德、贾科梅蒂是第一次世界大战后开始涌现出来的西方现代主义雕塑家中的佼佼者，他们的创作，似乎不太容易纳入某一明确的派别，只好把他们集中在这一节论述。

穆尔（Henry Moore，1898~1986 年）是 20 世纪英国最杰出的雕塑家。20 年代后期开始显露头角，从此踏上了成就卓著的创作历程。穆尔的创作，吸收了广泛的影响，古代墨西哥美术、西亚美术、非洲美术，还有阿尔普和超现实主义，都在他的抽象意味浓厚的作品中发挥过潜移默化的作用。穆尔最辉煌的岁月出现在第二次世界大战之后，他在世界不少地区完成了众多纪念性的大作，其中就包括为巴黎联合国教科文组织总部创作的《依卧人像》（图 15-46）。依卧人像有着悠久的传统，在穆尔手中，对它进行了创造性的改造，成为他反复利用的母题。穆尔创作时，喜欢从木、石、骨等的自然形态中获取灵感，把它们天然形成的不规则形状巧妙地与人物形象融会

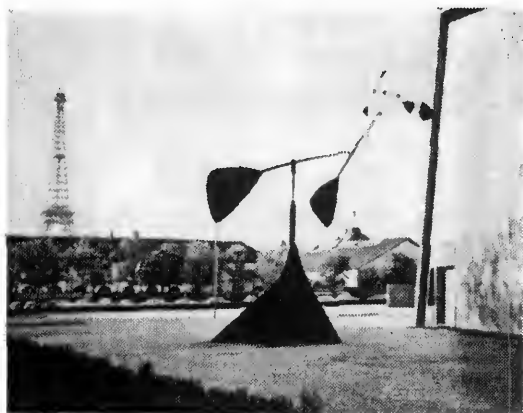


图 15-47 考尔德：盘旋，1958 年，固定金属板与活动金属板，高九米多，巴黎联合国教科文组织总部

图 15-48 贾科梅蒂：指手的男子，1947 年，青铜，高 176 厘米，伦敦泰特美术馆

贯通，构成一种天人合一的、含义丰富的、庄严永恒的独特雕塑形象。这个依卧人像就体现了这样的特点。在严整的几何形楼体之前，穆尔用特殊的白色石材雕成的这个巨大的依卧人像，以其自由多变、虚实相间的造型和美妙的表面效果，成为整个建筑环境中一处极为迷人的“风景”。注视着它，能感到庄严高贵的女性形象与气势宏伟的巨石形态浑然一体，密不可分；她那高高昂起的头和沉稳自如的躯体，体现出人的尊严、人的信心、人的力量，与这个国际组织的崇高目标显然是合拍的。

与穆尔同年出生的美国雕塑家考尔德（Alexander Calder，1898～1976 年），虽然生于美术世家，但二十多岁时才放弃机械工程专业转投美术。30 年代，考尔德在巴黎参加抽象创造社，开始了令他名声大振的活动雕塑创作。考尔德期望以这种“四维绘画”形成一种动态的蒙德里安式作品，但实际上两者颇有差别。除了抽象的活动雕塑，考尔德也创作了不少大型的静止雕塑，以及综合两者特点的雕塑。同样放置在巴黎联合国教科文组织总部庭院上的《盘旋》（图 15-47），可以看到考尔德从活动雕塑向静止雕塑演进的痕迹，它既保持了以往活动雕塑诗意的轻灵感，也具有了静止雕塑庄严的纪念性。它那由色彩单纯的金属片和金属杆组合成的自由生动而又稳定沉着的抽象形态，传达出一种令人心旷神怡的美感。

瑞士美术家贾科梅蒂（Alberto Giacometti，1901～1966 年）是一位在雕塑和绘画领域均有不凡建树的大人物。生于画家之家，从小贾科梅蒂就亲近美术，在日内瓦美术学院学习过一段之后，他又转到巴黎师从布德尔。30 年代初，贾科梅蒂投入超现实主义运动，创作了一批风格独特的雕塑，成为著名的超现实主义雕塑家。从 1935 年起，贾科梅蒂开始回归真人的世界，经过多年探索，最终形成他标志性的火柴杆般细长的人物雕塑，一举震动西方艺坛。《指手的男子》（图 15-48）是贾科梅蒂这类雕塑的经典范例。站立在人们面前的这个极为简化的细长男子形象，似乎一碰之下就会碎掉，贾科梅蒂看来在尽力消减男子的形体。神奇的是这种减法做得越多，男子形体细得无法再细了，人们反而越能清楚地感到它的存在，一种有力地抗御着周围空间侵蚀的惊人的雕塑感保证了这个男子的惊人存在。粗糙不平的人体表面，更好地吸收着光线，使人体更生动地呆在空间中，同时也增加了形式的美感。指向虚空的手指，以及男子的神态，透露给人的，与其说是明确的目标，不如说是迷惘的感觉。从这个无比单薄的雕塑形象上，传达出的是孤独、寂寞、空虚、焦虑的感觉，它们缠绕着经历了第二次世界大战的西方人，令他们心生苦闷。



## 第十五节 抽象表现主义绘画

第二次世界大战后活跃在西方美术领域的抽象表现主义绘画，首次让美国美术家在欧洲老大哥面前感到扬眉吐气，长久尾随欧洲现代主义各种潮流的小兄弟，通过自己创造的抽象表现主义，开始站在潮头，起着引领风气的作用。纽约，这个靠军械库展览会向美国人推介欧洲现代主义美术的城市，也开始形成与巴黎这个前卫运动中心抗衡的局面。在美国人心目中，抽象表现主义绘画，像第二次世界大战后的美国经济一样，是值得他们骄傲的美国现象。抽象表现主义绘画，大体由两个部分构成，一个是行动绘画，另一个是色域绘画。两者相比，或许前者更能代表抽象表现主义的主流，后者更像是前者的演化和变种。

波洛克 (Jackson Pollock, 1912~1956 年) 是行动绘画最著名的代表。波洛克早年师从美国乡土主义画家本顿，40 年代中期，开始放弃较为传统的具象画风，转向纯抽象绘画的实验，并形成了新颖别致的“滴色画法”。不同于以往画家，波洛克并不在绷好的画布上运笔作画，而是把大幅画布平放在地面上，自己绕着画布或走入画布，把颜料或滴或泼到画布上，然后再从布满厚厚颜料的画布中裁下“合适的部分”，作为最终的作品。波洛克独创性的画法，彻底背离了传统的构图和描绘方式，他要靠自己的“行动”或“手势”控制整个创作过程，在他看来，这样做画时，他本人并不清楚自己在做什么，绘画有自己的生命，他只能设法让它自然而然降生。波洛克自认他的这种绘画有些类似印第安人的沙土绘画，其实它也与超现实主义者的自动书写有内在联系。尽管新的做画方式让波洛克创作时更加无拘无束，充分体验自由发挥的快感，领略各种偶然的效果，但是波洛克实际上仍然让他作为画家的感觉、修养、艺术本能适时参与其中，从而达到他期望的境界。《秋天的节奏》(彩图 55) 以极为酣畅淋漓的色彩线条和斑块，构成了肌理厚重、气势雄浑、睥睨天下的视觉效果。

克兰 (Franz Kline, 1910~1962 年) 先后在波士顿和伦敦学画，28 岁移居纽约，结识了德库宁，这位比他年长的画家对他转向抽象表现主义有所影响，40 年代末，克兰确立起个人特有的画风。《马洪宁县》(图 15-49) 能让人清楚地认识他的抽象表现主义画风。克兰的绘画高度抽象，但绘画的标题往往很具体，如人名或地名，这幅画也是如此。像波洛克、克兰的画法也异于通常的方式，他像刷墙的工人那样，以极为



图 15-49 克兰：马洪宁县，1956 年，画布油画，203 厘米 × 254 厘米，纽约惠特尼美国美术馆



图 15-50 德库宁：女人一号，1950～1952 年，画布油画，193 厘米×148 厘米，纽约现代美术馆

图 15-51 罗思科：蓝中的白与绿，1957 年，画布油画，250 厘米×210 厘米，美国弗吉尼亚保罗·梅隆夫妇收藏

迅捷有力地的手法，在白色基底上，涂抹出浓重粗阔的黑色线条，某种程度，这有些像中国的草书。在克兰的心目中，这种充满动势、强悍霸蛮的绘画，是由黑白两色共同配合形成的。“人们有时认为我只是拿来白画布并在它上面涂黑符号而已，这并不真实。我像涂黑色一样涂白色，白色同样是重要的。”正是在这种认识支配下，克兰才能用看似简单的语言传达出心中的意图。

从荷兰跑到美国的德库宁（Willem de Kooning，1904～1997 年），也是活跃在纽约的抽象表现主义画家。不同于波洛克和克兰，德库宁的绘画往往还保留着一些具象的特点，他的名作《女人一号》（图 15-50）就是例证。德库宁钦佩杜尚，认为这位法国美术家为他树立了一个榜样，使他敢于做自己想做的事，包括《女人一号》在内的一批女人绘画，显示出德库宁极为大胆的做法。这个怪物般的女人形象，比毕加索的《阿维尼翁的小姐》还要狂野。女人瞪着眼，呲着牙呆在那里，她的巨乳，她的畸形的躯体，毫无任何美感可言，她的存在显示出一种肆无忌惮的挑战。德库宁以无比狂放的色彩笔触，拼命地破坏和攻击画面上的女人，似乎不把她糟蹋到体无完肤、毫无女性的魅力不会罢休。他对这个女人的无情摧残，显然体现着彻底蔑视历史悠久的古典女性美标准的精神。尽管这个女人形象令人生厌，但整幅画依然以其内在的艺术和谐令人惊叹。

罗思科（Mark Rothko，1903～1970 年），跟上述行动绘画的代表人物不同，属于色域绘画的著名创造者。身为立陶宛移民之子的罗思科，在经历过各种探索后，于 40 年代后期，与纽曼一起，走上了色域绘画的道路。总体而言，色域绘画的画家，放弃了行动绘画画家爱好的充满激情和动感的大胆画风，转而采用沉静平和的方式描绘他们的作品。由于他们的绘画呈现出大面积平涂色块为主的特点，色域绘画这一术语就用在了这类绘画上。《蓝中的白与绿》（图 15-51），在一块竖长方形画布上，以平涂的蓝色为底色，横长方形的白色块和绿色块以晕染的方式涂布在其上，这些位于蓝色中的色块，边缘并非明确的硬边，而是处在朦胧交融的状态。这些色块本身具有精巧微妙的变化，与蓝色基底形成若隐若现的空间感，带来一种十分美妙的视觉效果，让人明显地感到罗思科精湛的绘画素养。整幅画就是如此单纯，见不到任何激情的宣泄，也没有色线与笔触的狂舞，在一派深沉的静穆中，罗思科把难以言传的感受传达出来，欣赏者或许能领略到他忧郁的心境。面对这种非描述性的绘画，只能以聆听纯音乐的态度应对。

## 第十六节 欧洲表现性绘画

类似于抽象表现主义这种强调个人情感表达的美术倾向，从 40 年代起，在欧洲也获得蓬勃发展的机会，一批艺术家，以抽象或具象的语言，表达着他们内心的真实感受，迪比费和培根可以作为这批艺术家的代表。

迪比费（Jean Dubuffet, 1901~1985 年）生于法国商人家庭，二十多岁接管父亲工作，美术在很长时间内只能说是他的业余爱好。40 年代初，迪比费才真正投身于美术，迅即成为第二次世界大战后法国美术界的重要人物。迪比费对未经认真训练的“粗美术”、儿童和精神病人的绘画、街头的涂鸦之作十分欣赏，认为其中有着独特的表现力，他不仅大力宣扬它们，而且身体力行创作类似的绘画，《巴黎景观：快乐的生活》（图 15-52）这幅油画，让人们领略到迪比费当时创作的风格。他以接近儿童画的构图和形色处理，传达出个人真挚的感受。当然，迪比费的创作，实际上是具有高度文化素养的、富于自我意识的欧洲文化人的自觉追求，在迪比费这样的艺术追求中，鲜明地反映出西方现代主义美术的一种倾向，那就是对主流社会长期推崇的“古典的、理想化的美”的否定。打破僵化的文野之分、美丑之分的态度，不仅存在于受过严格传统训练的老一代现代主义者身上，也存在于第二次世界大战后崭露头角的新一代现代主义者身上。

英国画家培根（Francis Bacon, 1909~1992 年），虽然比迪比费更早投入绘画，但也像这位法国同行一样，成名于第二次世界大战后。培根说过“美术不单是客观事物的说明书，更是开发感情领域的手段”，从培根众多画法大胆的作品中，大都能感到把传达痛苦、绝望、孤寂、不安等心理状态放在首位的做法。《被两扇牛肉围着的头像》（图 15-53）是一幅颇能反映培根绘画手法的作品。挪用经典的形象，构成别致的新作，是培根喜爱的创作方式。熟悉 17 世纪欧洲绘画的人，一眼就会看出那两扇牛肉出自伦勃朗著名的静物画，那头像则出自委拉士开兹的英诺森十世半身像。不过，这幅画丝毫没有单纯模仿的痕迹，从构图到画法，全都显示着培根本人的艺术特色。培根以阴沉的色调和粗放的笔触，营造出令人难忘的、富于视觉冲击力的图景，一股浓烈的苦闷之气扑面而来。看来，现代西方社会，仍然给生活在其中的人带来许多令人沮丧的东西，使培根无法摆脱恶梦般的绘画世界。

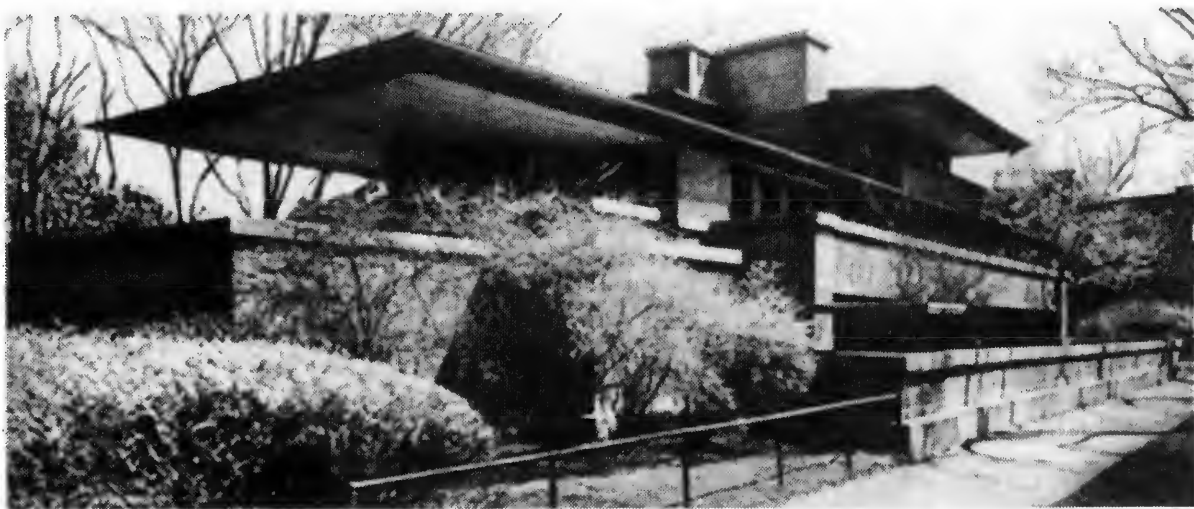


图 15-52 迪比费：快乐的生活，1944 年，画布油画，89 厘米×116 厘米，私人收藏



图 15-53 培根：被两扇牛肉围着的头像，1954 年，画布油画，129 厘米×122 厘米，芝加哥美术学院

图 15-54 赖特：罗比宅，1909 年，芝加哥



## 第十七节 20 世纪西方现代主义建筑

像绘画和雕塑领域的现代主义者一样，现代主义的建筑师，同样体现出强烈的创新精神，他们的目光始终关注着自己所处的时代，希望从建筑观念和建筑实践两方面回答机器时代提出的问题和要求。同绘画和雕塑相比，建筑显然更受制于时代的现实，总体而言，强调理性的态度，注重功能的做法，成为西方现代主义建筑的主流，在此基础上，建筑师仍然有各自的追求和表现，他们的创造，给后人提供了可资利用的正反经验，其中的代表作，大多在艺术性与实用性上获得了高度的统一。

如果说美国的画家和雕塑家在现代主义潮流中还要追随欧洲同行，美国建筑师赖特（Frank Lloyd Wright，1869～1959 年）则与此相反，是一位引领风气的人物，与柯布西埃、格罗皮乌斯、密斯·凡·德·罗厄并称 20 世纪西方四大现代主义建筑师。赖特最初给芝加哥学派建筑大师沙利文做助手，此后自立门户，从事私宅设计，成为西方现代主义建筑最早的实验者。赖特的声望，主要源于为一些富人设计的小型住宅，从罗比宅到落水庄，无不是这类住宅的典范；自然环境与建筑物相互依存，形成和谐无间的“有机”整体，就是赖特设计它们时追求的理想。

罗比宅（图 15-54）是赖特早期的名作，体现着“草原风格”建筑的特点。低矮的水平状住宅，与周围平坦的自然景致协调地组成了一个舒适的生活环境。其横向的流动感，与中西部地区的地貌十分吻合，显得既自然又舒畅，实现了赖特“有机建筑”的理想。受日本建筑影响，赖特处理内部空间时，打破了墙壁对区域的刻板分隔，改变了单调的盒状房屋模式，使内部空间同样显得自然流畅，单纯清晰。赖特格外关注建筑物整体的和谐，为此他把自己的设计延伸到家具和内部设施，甚至还为这所住宅的女主人设计了服装，使她在社交场合中同整个住宅更合拍。



大约三十年后，积累了许多宝贵经验的赖特，为工业家考夫曼设计了一座度夏用的私人别墅。这座别墅建在原有的破旧村舍上，赖特遵循自己的建筑理想，整个的设计，目的是让建筑适应自然，而不是让自然适应建筑。他没像不少建筑师那样粗暴地破土平地，却精心推敲，力求使这座新造的别墅像从原有的自然环境里自然而然生长出来的东西。充分发挥现代工程技术的可能性，如悬臂阳台的构造，赖特让一座生物般的建筑从山坡上伸展出来，原有的瀑布从它下面流入供人玩乐的水池。建筑的材料大多取自现场，目的也在强化与环境的和谐无间。可以说，“有机建筑”的观念，在这座别墅上发挥得淋漓尽致。建筑立面变化丰富，水平与垂直、前伸与后缩，彼此交错，相映成趣。与罗比宅相比，这座建筑物整体上带着更多的雕塑般的生动感。由于那个极为引人注目的瀑布，考夫曼别墅获得了更为人熟知的名称“落水庄”（图 15-55）。



图 15-55 赖特：落水庄，1936 年，美国宾夕法尼亚州

图 15-56 格罗皮乌斯、迈尔：法古斯鞋楦厂，1911~1916 年，德国莱讷河畔阿尔费尔德

赖特独自在北美开拓建筑艺术新天地之际，德国人格罗皮乌斯也在欧洲创造着现代主义建筑新风，为国际风格的确立做出了重大贡献。格罗皮乌斯（Walter Gropius, 1883~1969 年）最初在慕尼黑和柏林接受了正规的专业教育，接下来进入贝伦斯事务所，在这位大建筑师门下度过了一段有益的时光。离开贝伦斯后，格罗皮乌斯开始独立执业。其改善工厂环境提高生产效率的主张，吸引了工厂主的注意，1911 年，格罗皮乌斯与合作者迈尔受托设计法古斯鞋楦厂（图 15-56）。这个现代主义建筑最初的代表作，一改往昔工厂建筑庄重沉闷之风，赋予劳动的厂房轻灵通透的视觉效果，自然而然使人心情轻松开朗。法古斯鞋楦厂立面极其简洁明快，一无任何装饰，比例和谐的直线几何形全都严格服从建筑结构。依靠内在钢骨框架支撑、不再起承重作用的幕墙上布满玻璃大窗，再加上转角处取消了墙墩，纯由玻璃窗做直角状衔接，使整个厂房无比明快，其内部亮度远胜过擅长运用大窗采光的哥特式建筑。通过这个注重功能、强调技术的工业建筑物，格罗皮乌斯实现了自己的理想：“新时代应有自身的表现方式”。在法古斯鞋楦厂上，建筑，彻底摆脱了依靠繁复的装饰细节或古典样式才能获得美的浅薄想法，转而从更高层次的整体和谐中焕发出它动人的艺术光彩。

1919 年，格罗皮乌斯在魏玛与一些志同道合的美术家创办了包浩斯这所建筑与工艺美术学院。格罗皮乌斯利用包浩斯推行自己的美术观，他强调纯粹美术与实用美术的统一，力求破除美术家与工匠的樊篱，为此在教学上进行了一系列颇有成效的改革和实验。受格罗皮乌斯新的美术理想感召，包浩斯相



图 15-57 格罗皮乌斯：包浩斯（实践车间），1925~1926 年，德国德骚



图 15-58 柯布西埃：萨瓦别墅，1928~1930 年，法国普瓦西

继吸引来西方现代主义美术一批精英，形成了颇为活跃的学术氛围和探索精神，为推动西方美术、尤其是建筑和实用美术的发展起着不容忽视的积极作用。可以说，格罗皮乌斯在教育领域的贡献，决不亚于他在建筑领域的实践。

魏玛变成纳粹势力重镇后，格罗皮乌斯于 1926 年把包浩斯迁往德骚。他为包浩斯学院设计了新校舍（图 15-57）。包浩斯新校舍继续着法古斯鞋楦厂的基本精神，把工业建筑的特点创造性地移入民用建筑，使其与教学单位的品格和谐相处。格罗皮乌斯的设计，具有明显的抽象美术倾向，以实践车间为例，被水平和垂直线分割和联结的长方几何形建筑，具有单纯和谐的视觉效果，一如蒙德里安等人的几何形抽象绘画。建筑主体纯由混凝土和钢骨架构成，一上一下两条白色带，有力地框住大面积的玻璃幕墙，不同材料的质地和色彩，配合着简洁明确的建筑形体，加强了这高度单纯的作品艺术表现力和感染力。格罗皮乌斯适应工业化社会的这种建筑，完全摆脱了或者说丧失了地方特色，类似的作品，大量出现在不同地区，从而理所当然地获得了“国际风格”这个标签。

柯布西埃（Le Corbusier, 1887~1969 年）是瑞士血统的法国建筑师。这位为西方现代主义建筑贡献经典之作的大人物多才多艺，最初从事绘画，与奥藏方携手，共同开创了纯粹主义，以实现重建健康的美术的理想。在这一不仅用绘画、也用文字参与现代主义运动的过程中，柯布西埃形成了“机器美学”的观念，到他移师建筑后，这一观念继续发挥着作用。汇集其建筑文章的小册子《走向新建筑》，成为现代主义建筑经典文献，产生了巨大影响。柯布西埃的名言“房屋仍居住机器”，集中体现了他对现代新建筑的理解。在他看来，建筑应以实用为主，设计上要简洁明确，毫无累赘，制作上有标准，有规范，能做到批量生产，简便易行，有利于满足人们生活的基本要求。柯布西埃的主张，无疑具有民主倾向和人文关怀的意味。从基本精神上说，柯布西埃与格罗皮乌斯显然是相通的，论者普遍把两人视为国际风格的伟大代表，显然也是考虑到这一点。

20 年代末,柯布西埃设计了萨瓦别墅(图 15-58),这是一座既体现建筑师本人创造力又体现国际风格特点的建筑物,拔地而起的细直圆柱支撑起水平状几何形楼体,并继续向上延伸,区划楼体玻璃窗。纤秀的细柱与体量庞大的楼体,形成十分美妙的对比,同时又显示出不亚于古典建筑的和谐。整个建筑,由接近黄金分割律的比例构成,规整中不乏精巧的变化,个别曲线的运用,为立方状整体添加了生动的情趣。收缩的底层、外伸的中间两层和最上一层,功能上区分精巧,布局上彼此照应。在这座不大的建筑物上,利用新材料和新技术(钢、钢筋混凝土、框架结构),柯布西埃实现了心目中的新建筑:底层独立支柱、屋顶花园平台、自由平面、自由立面、横向长窗。一见之下,萨瓦别墅确实显得十分简单,仿佛是由机器生产的标准配件组合而成,但在这表面的简单之中,充满着智慧、修养和真正的创造力。它独特的美感和诗意,不亚于任何时代的建筑杰作。

坐落在龙尚高地上的圣母院(彩图 56),是柯布西埃创造力在其晚年的又一次辉煌展现。如果说萨瓦别墅像朗日、像理性之光,那就不妨称它像晚霞,像浪漫之光。柯布西埃重建这座毁于二战的朝圣小教堂时,离开了国际风格的道路,转向更加自由抒发感情和表现个性的建筑语言。建在一处高地上的这个建筑物,跟通常的教堂一无相似之处,它宛如富于想象力的抽象雕塑,具有强大无比的视觉冲击力。不规则的厚重墙体,支撑着高高扬起的厚重屋顶,造型奇特的屋顶,得益于螃蟹壳给设计者的启示。粗糙不平的水泥墙体表面被涂成白色,与深色的屋顶形成鲜明对比,向上飞扬的屋顶直指天空,令人心生神圣的联想。与不规则的整体造型相适应,墙体上点缀着不规则的小窗,这些大小不一、布置新颖的孔洞状窗户,以别致的方式,把光线引入教堂内部,形成一种神奇玄妙的效果,让人不由感受到超越凡俗的宗教精神。柯布西埃这个充分张扬个性的现代教堂,一如中世纪的古堡,显示出能够抵御外力侵袭的庄严神圣的气势。

密斯(Ludwig Mies van der Rohe, 1886~1969 年)与格罗皮乌斯同为德国建筑师,早年也曾同在贝伦斯手下工作过,后来还负责管理过德骚的包浩斯学院,可以说,他与格罗皮乌斯一起促进着德国现代主义建筑的发展,成就了它的光荣。1929 年,大约与柯布西埃创造萨瓦别墅同时,密斯承担了为巴塞罗纳国际博览会设计德国馆的任务。在设计这个令他声名大振的陈列馆时,密斯本人提倡的“少即多”这一建筑理念,获得了精彩体现,证实了密斯所言确有价值。这个建筑物呈水



图 15-59 密斯：德国馆内景，1929 年，西班牙巴塞罗纳国际博览会

图 15-60 密斯：湖畔大道公寓，1950~1952 年，芝加哥

平状，几乎平贴在地面上，前后各有庭院，钢柱立于云石地基上，屋顶为平直薄板，墙体为与之相似的各色云石薄板。在这个仅由少数支柱和薄板组合而成的陈列馆内，令人想到蒙德里安的抽象几何形贯穿整个布局，显得极为简洁明确，毫无一丝多余的东西。整个陈列馆，空间处理灵活流畅，一无阻碍，室内室外，也相互穿插，生动自然，这一切无不有助发挥陈列与参观的功能。密斯在追求自己的建筑理想时，始终不忘材料的审美价值，名贵的材料，在其精心搭配下，更为单纯之极的德国馆增添了不同凡响的格调。可惜的是它没能保存下来（图 15-59）。

纳粹势力抬头，迫使不少德国文化界名流纷纷移居美国，密斯也于 1937 年来到芝加哥，在伊利诺斯工学院任教。密斯这样一些人的到来，也把国际风格带入了美国。生活在摩天大楼林立的工业重镇芝加哥，密斯完成了自己的摩天大楼杰作湖畔大道公寓（图 15-60）。这一体现着密斯整体空间观的建筑，在外观上具有极为动人的感染力。并列的两幢钢架玻璃幕墙大厦拔地跃起，气势昂扬地显现在湖畔大道的天际，挺立的楼体立面，全由比例均衡、细部精巧的规整几何形和谐地重复不已，它们同楼体的单纯立方形相呼应，给人带来高度完整统一的美感，那效果一如几何形抽象绘画。湖畔大道公寓充分发挥现代建筑技术可能性的钢架玻璃幕墙处理方式，为后继者建造现代感强烈的摩天大楼提供了可资借鉴的经验，也在密斯与约翰逊合作的西格拉姆大厦上得到了美妙的发扬。

#### 思考题：

1. 现代主义美术主要的倾向是什么？
2. 野兽主义与桥社、青骑士社的异同何在？
3. 为什么说立体主义是最重要的现代主义美术现象之一？
4. 未来主义美术有哪些主要的特点？
5. 抽象美术在不同美术运动中有什么不同的体现？
6. 达达美术家身上最显著的特征是什么？
7. 超现实主义美术的代表人物概述。
8. 谈谈你心目中最优秀的现代主义雕塑家。
9. 抽象表现主义绘画有哪些突出的成果？
10. 现代主义建筑四大师的代表作体现出什么样的艺术理想和特色？

#### 讨论题：

1. 20 世纪上半叶的欧洲与美洲美术给我们留下了哪些启示？



## 简明书目

- H. W. Janson, Anthony F. Janson, *History of Art*, Thames & Hudson, 2001
- Frederick Hartt, *Art: A History of Painting, Sculpture, Architecture*, Abrams, 1993
- Fred S. Kleiner, Christin J. Mamiya, *Gardner's Art Through Ages*, Thomson • Wadsworth, 2005
- Hugh Honour, John Fleming, *A World History of Art*, Laurence King, 1999
- Laurie Schneider Adams, *Art Across Time*, McGraw—Hill, 2002
- Marilyn Stokstad, *Art History*, Abrams, 1999
- Arnold Hauser, *The Social History of Art*, Rotledge, 1999
- E. H. Gombrich, *The Story of Art*, Phaidon, 1995
- Elie Faure, *Histoire de L'Art*, Denoël, 1986
- Albert Chatelet, Bernard-Philippe Groslier, *Histoire de L'Art*, Larousse, 2003
- Paul G. Bahn, *The Cambridge Illustrated History of Prehistoric Art*, Cambridge University Press, 1998
- Nancy K. Sandars, *Prehistoric Art in Europe*, Yale University Press, 1985
- Anton Moortgat, *The Art of Mesopotamia*, Phaidon, 1969
- Pierre Amiet, *Art of the Ancient Near East*, Abrams, 1980
- Julian E. Reade, *Mesopotamia*, British Museum Press, 1991
- Kurt Lange, Max Hirmer, *Egypt: Architecture, Sculpture, and Painting in Three Thousand Years*, Phaidon, 1968
- Jaromir Malek, *Egypt Art*, Phaidon, 1999
- William S. Stevenson, William K. Simpson, *The Art and Architecture of Ancient Egypt*, Yale University Press, 1992
- Roland Hampe, Erika Simon, *The Birth of Greek Art: From the Mycenaean to the Archaic Period*, Oxford University Press, 1981
- Gisela Richter, *A Handbook of Greek Art*, Phaidon, 1969

- Kostas Papaionnou, *The Art of Greece*, Abrams, 1989
- Robin Osborne, *Archaic and Classical Greek Art*, Oxford University Press, 1998
- Otto J. Brendel, *Etruscan Art*, Yale University Press, 1995
- Donald E. Strong, *Roman Art*, Penguin, 1992
- Richard Brilliant, *Roman Art from the Republic to Constantine*, Paidon, 1974
- James C. Harle, *The Art and Architecture of Indian Subcontinent*, Penguin, 1987
- Sherman E. Lee, *A History of Far Eastern Art*, Abrams, 1994
- Penelope Mason, *History of Japanese Art*, Abrams, 1993
- Judith Perani, Fred T. Smith, *The Visual Arts of Africa*, Prentice Hall, 1998
- George Kubler, *The Art and Architecture of Ancient America*, Yale University Press, 1990
- José Alcina Franch, *Pre-Columbian Art*, Abrams, 1983
- Esther Paztory, *Pre-Columbian Art*, Cambridge University Press, 1998
- Alexandre Papadopoulos, *Islam and Muslim Art*, Abrams, 1979
- Barbara Brend, *Islam Art*, Harvard University Press, 1991
- Richard Ettinghausen, Oleg Grabar, Marilyn Jenking-Madina, *The Art and Architecture of Islam, 650~1250*, Yale University Press, 2001
- George Zarnechi, *Art of The Medieval World*, Abrams, 1975
- John Beckwith, *Early Christian and Byzantine Art*, Penguin, 1979
- Robin Cornack, *Byzantine Art*, Oxford University Press, 2000
- Nikolaus Pevsner, *An Outline of European Architecture*, Penguin 1990
- Voronica Sekules, *Medieval Art*, Oxford University Press, 2001
- Henri Focillon, *The Art of the West in the Middle Ages*, Cornell University Press, 1980
- Meyer Schapiro, *Romanesque Art*, Braziller, 1993
- Paul Frankl, *Gothic Architecture*, Penguin, 1962
- Andrew Martindale, *Gothic Art*, Praeger, 1967
- Emile Mâle, *The Gothic Image: Religious Art in the 12th Century*, Princeton University Press, 1978
- Emile Mâle, *Religious Art in France: The 13th Century*, Princeton University Press, 1984

- Frederick Hartt, David G. Wilkins, *History of Italian Renaissance Art: Painting, Sculpture, Architecture*, Abrams, 2003
- Giorgio Vasari, *The Lives of Most Eminent Painters, Sculptors, and Architects*, Abrams, 1975
- Heinrich Wölfflin, *Classic Art: An Introduction to the Italian Renaissance*, Phaidon, 1968
- Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford University Press, 1988
- Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Harvard University Press, 1966
- John Pope-Hennessy, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, Phaidon, 1986
- Sydney J. Freedberg, *Painting in Italy, 1500 ~ 1600*, Yale University Press, 1993
- Anthony Blunt, *Art and Architecture in France, 1500 ~ 1700*, Yale University Press, 1999
- Germain Bazain, *Baroque and Rococo Art*, Praeger, 1974
- Michael Levey, *Painting and Sculpture in France, 1700 ~ 1789*, Yale University Press, 1993
- Fritz Novotny, *Painting and Sculpture in Europe, 1700 ~ 1800*, Penguin, 1980
- Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, Yale University Press, 1986
- Hugh Honour, *Neoclassicism*, Penguin, 1991
- Walter F. Friedländer, *David to Delacroix*, Harvard University Press, 1952
- Hugh Honour, *Romanticism*, Harper & Row, 1979
- Norman Bryson, *Tradition and Desire: From David to Delacroix*, Cambridge University Press, 1984
- Linda Nochlin, *Realism*, Penguin, 1971
- Gerald Needham, *19th-Century Realist Art*, Harper & Row, 1988
- John Rewald, *The History of Impressionism*, New York Museum of Modern Art, 1973
- T. J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*, Princeton University Press 1884
- John Rewald, *Post-Impressionism: From Van Gogh to Gauguin*, New York Museum of Modern Art, 1978
- George Heard Hamilton, *Painting and Sculpture in Europe, 1880—1940*, Yale University Press, 1993
- H. H. Arnason, Peter Kalb, *History of Modern Art*, Prentice Hall, 2004

- Sam Hunter, John Jacobus, *Modern Art*, Prentice Hall, 2004
- Herbert Read, *Modern Sculpture: A Concise History*, Thames and Hudson, 1987
- William J. R. Curtis, *Modern Architecture since 1900*, Prentice Hall, 1987
- Toby Clark, *Art and Propaganda in the Twentieth Century* 1997
- Jacob C. Burckhardt, *The Civilization of the Renaissance in Italy*, Penguin, 1990
- Bernard Berenson, *Italian Painters of the Renaissance*, Phaidon, 1980
- E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, Paidon, 1977
- E. H. Gombrich, *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance*, Paidon, 1985
- Heinrich Wölfflin, *Principles of Art History*, Dover 1986
- Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, University of Chicago Press, 1982
- Kenneth Clark, *The Nude*, Penguin, 1985
- Wilhelm Worringer, *Abstraction and Empathy*, Routledge & Kegan Paul, 1953
- Max J. Friedländer, *Art and Connoisseurship*, Cassier, 1942
- André Malraux, *Les Voix du Silence*, Gallimard, 1953
- Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception*, University of California Press, 1974
- Michael Baxandall, *Patterns of Invention: On the Historical Explanation of Pictures*, Yale University Press, 1985
- Francis Haskell, *Patrons and Painters: A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, Yale University Press, 1980
- Jacques Derrida, *La Vérité en Peinture*, Flammarion, 1986
- Linda Nochlin, *Woman, Art and Powers: And Other Essays* Harper & Row, 1988
- Norman Bryson, *Vision and Painting*, Yale University Press, 1987
- David Carrier, *Principles of Art History Writing*, Pennsylvania State University Press, 1991
- Arnold Hauser, *The Philosophy of Art History*, World, 1963
- Laurie Schneider Adams, *Methodologies of Art: An Introduction*, Harper Collins 1996
- Charles Harrison, Paul Wood, Jason Gaiger, *Art in Theory 1648—1815, Art in Theory 1815—1900, Art in Theory 1900—2000*, Blackwell, 2003, 2005, 2006
- Jane Turner, *Dictionary of Art*, Macmillan, 1996





彩图 1 公牛厅壁画,约公元前  
15000~13000 年,法国拉斯科洞穴



彩图 2 伊什塔尔门,约公元前  
575 年,琉璃砖,柏林国立博物馆





彩图 3 涅巴蒙捕鸟图,约公元前  
1390~1352 年,壁画,伦敦大英博物馆



彩图 4 奈费尔提蒂像,约公元前 1348~1336  
年,石灰岩,高 51 厘米,柏林国立博物馆





彩图 5 诺萨斯王宫柱廊,约公元前 1600~1400 年,克里特岛



彩图 6 埃克塞基亚斯:埃阿斯与阿喀琉斯掷骰子,公元前 540~530 年,黑像瓶画,高 61 厘米,罗马梵蒂冈博物馆





彩图 7 卡利克拉特斯、伊克蒂诺斯：帕特农神庙，公元前 447~438 年，雅典卫城

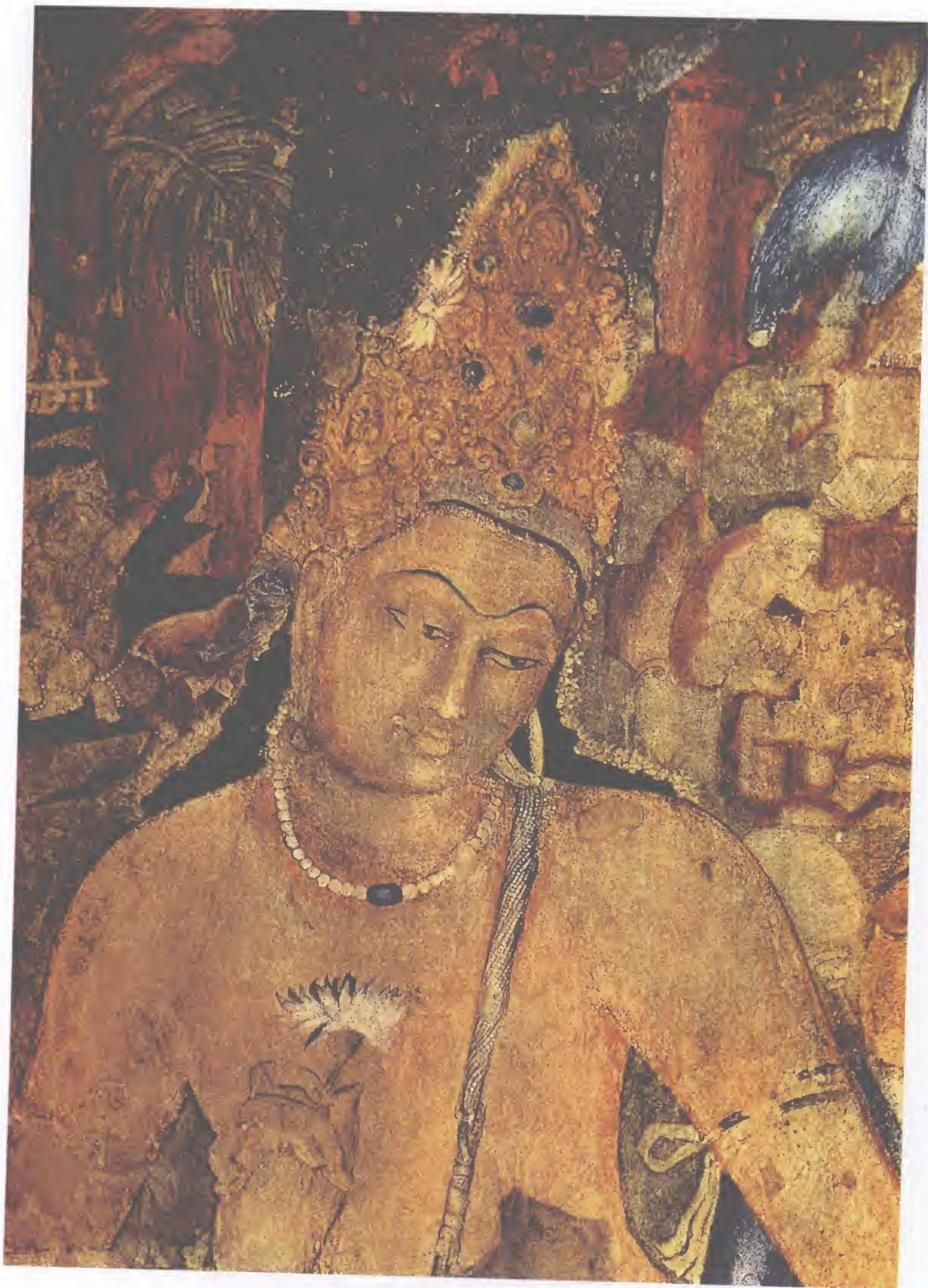


彩图 8 狄奥尼索斯秘仪图，约公元前 65~50 年，湿壁画，高 162 厘米，庞贝



彩图 9 贵妇像，约 90 年，云石，高 64 厘米，罗马坎比多里奥博物馆





彩图 10 拈花菩萨,约 450~500 年,壁画,印度马哈拉施特拉邦阿旃陀一号石窟





彩图 11 龙安寺石庭，  
约 1480 年，京都龙安寺



彩图 12 尾形光琳：红白梅图，18 世纪初，屏风  
画，157 厘米×172 厘米，日本静冈县热海博物馆



彩图 13 王太后面具，  
约 1550 年，象牙、铁、  
黄铜，高 23 厘米，纽约  
大都会艺术博物馆





彩图 14 美洲豹王, 约 800 ~ 1000 年, 石雕, 高 110 厘米, 墨西哥奇琴伊查武士庙

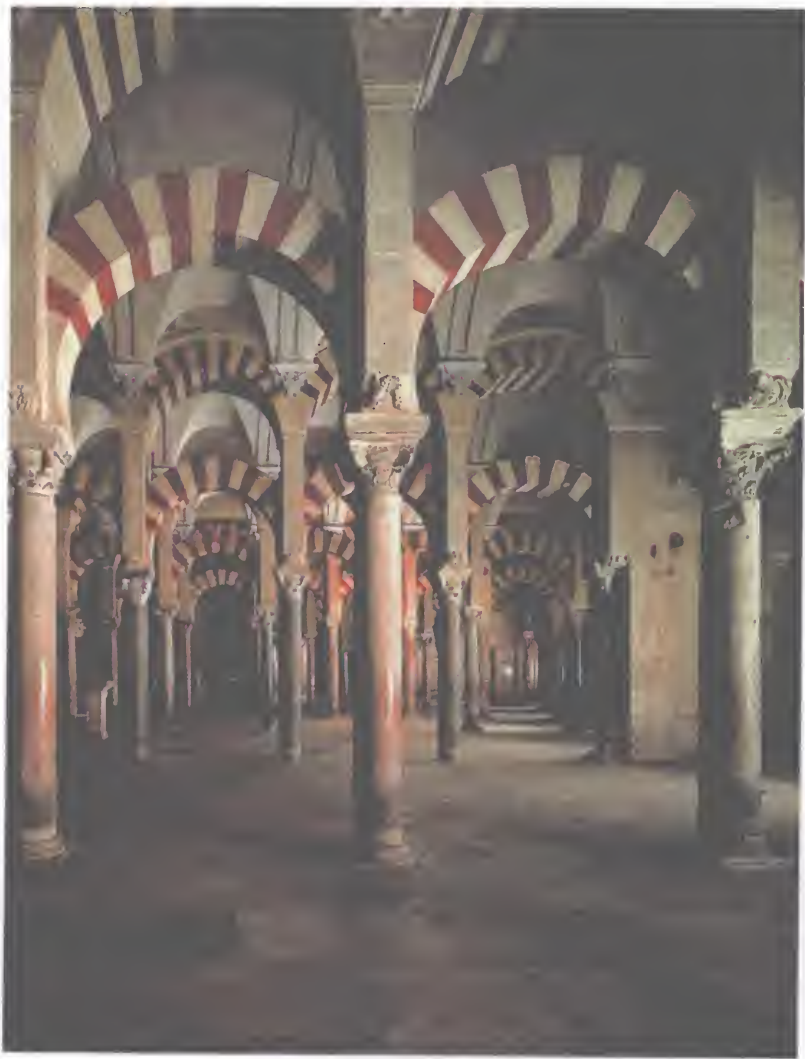


彩图 15 马丘比丘城堡, 15 世纪至 16 世纪, 秘鲁





彩图 16 圣石圆顶寺,约  
687~691 年,耶路撒冷



彩图 17 多柱式礼拜堂,8 世纪至  
10 世纪,西班牙科尔多瓦大清真寺





彩图 18 泰姬陵, 约 1632  
~1648 年, 印度阿格拉

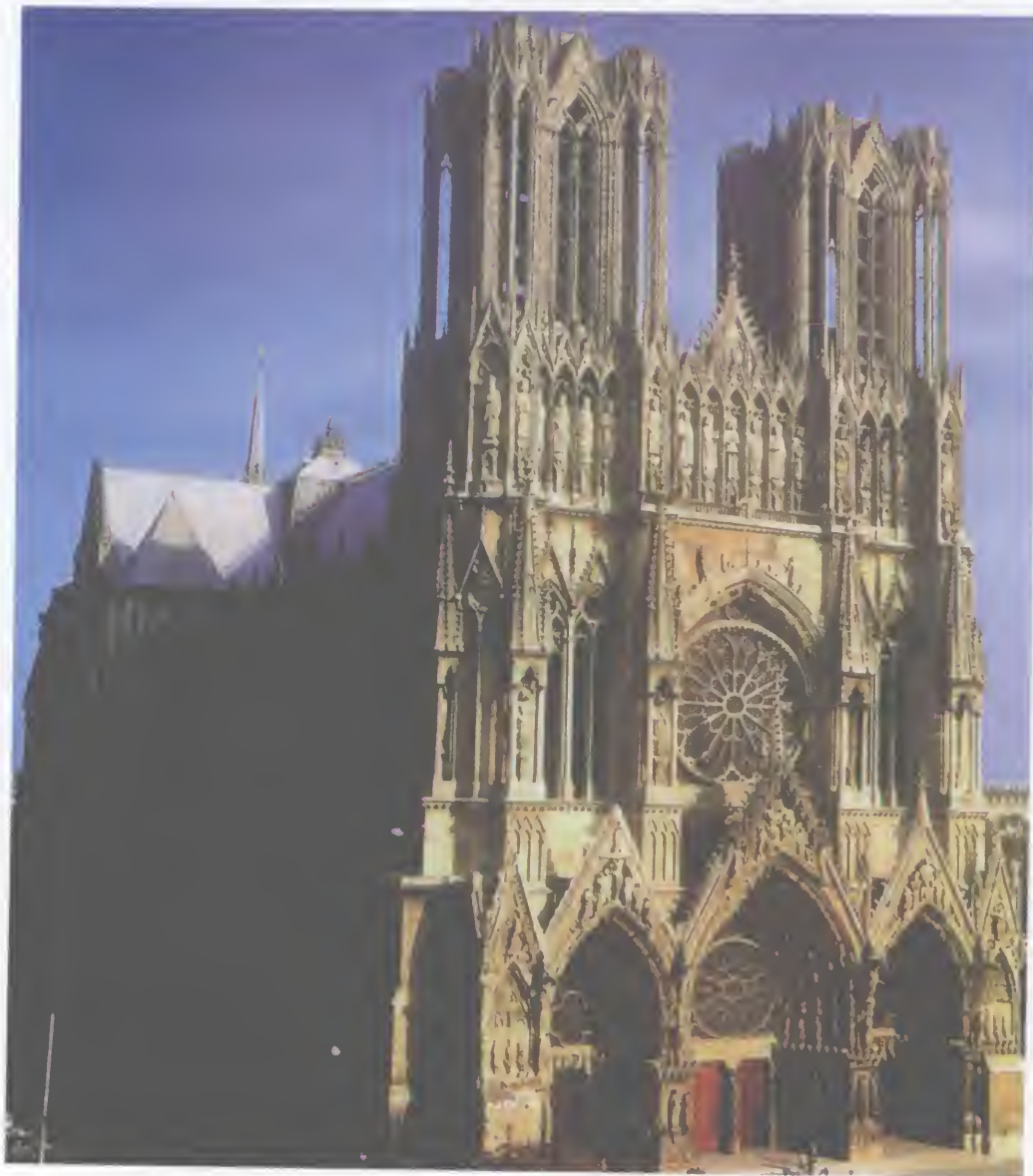


彩图 19 查士丁尼皇帝与侍从, 约  
547 年, 镶嵌画, 拉韦纳圣维塔莱教堂





彩图 20 塔列斯的安提米乌斯、米利都的伊西多鲁斯：圣索菲亚教堂内景，532～537 年，土耳其伊斯坦布尔



彩图 21 兰斯主教堂，1211～1260 年，双塔建于 15 世纪中叶，法国兰斯



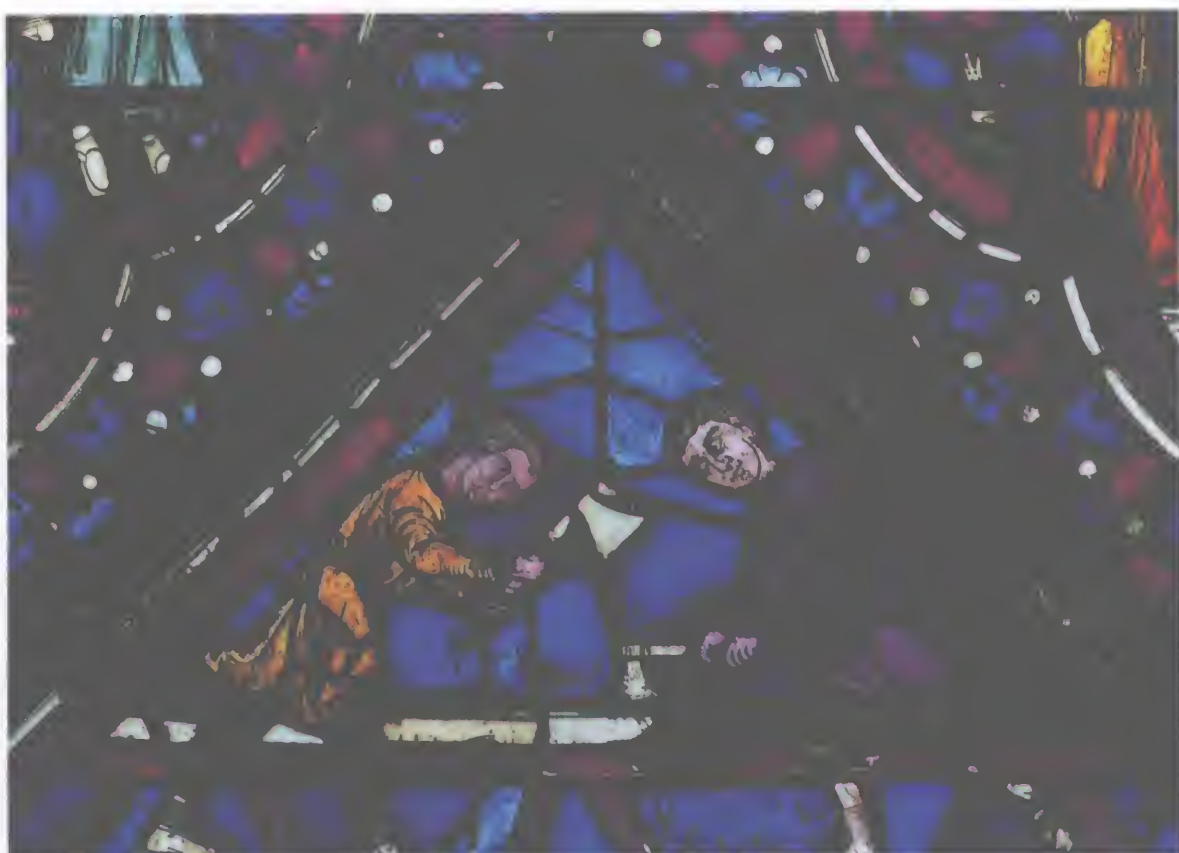


彩图 22 小圣堂, 1243  
~1248 年, 法国巴黎

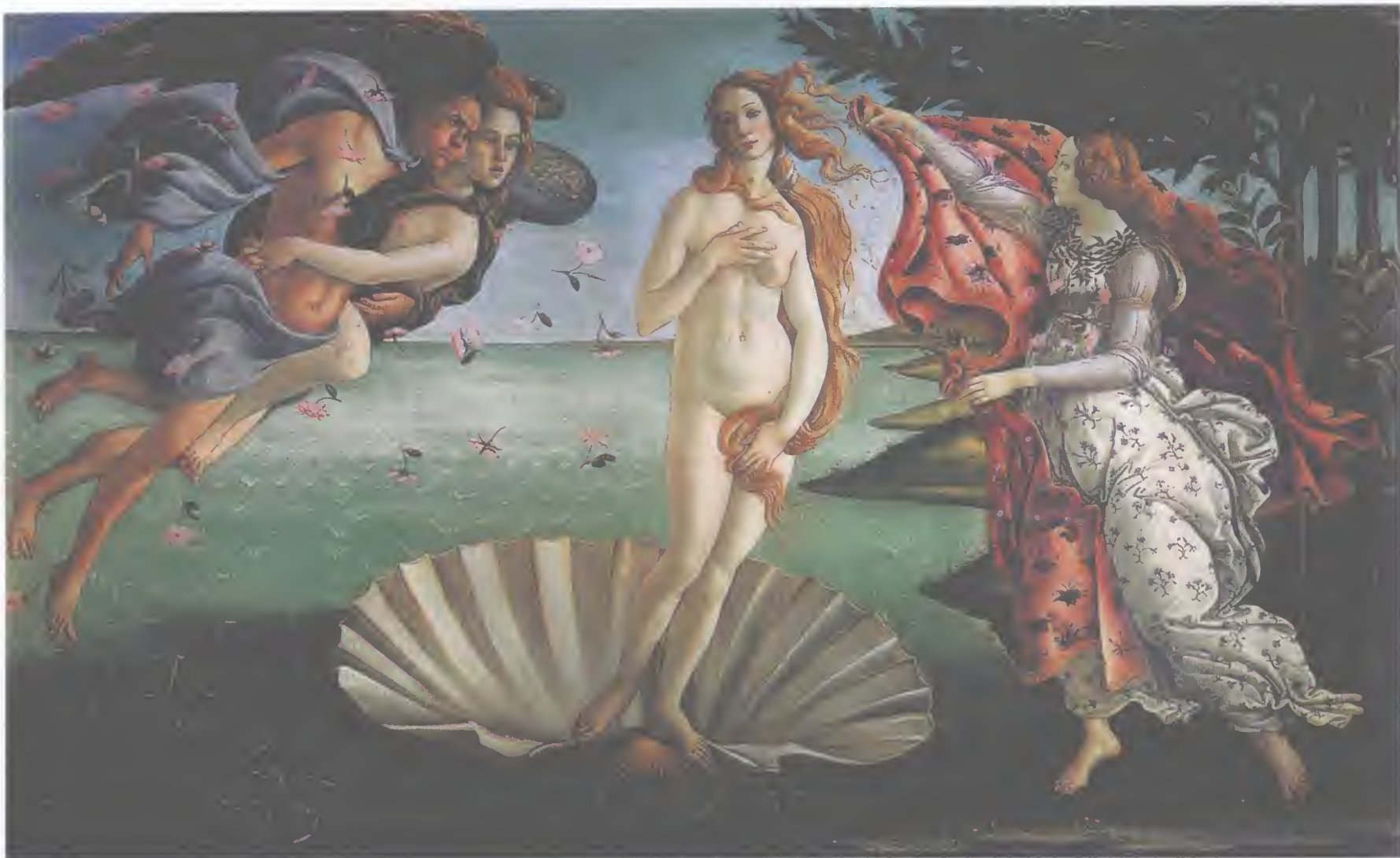
彩图 23 圣母哀悼基督, 约  
1300~1325 年, 着色椴木,  
高 89 厘米, 德国波恩莱茵  
河地区博物馆



彩图 24 “木匠行会签名  
窗”, 13 世纪初叶, 彩色玻璃  
窗画, 沙特尔主教堂





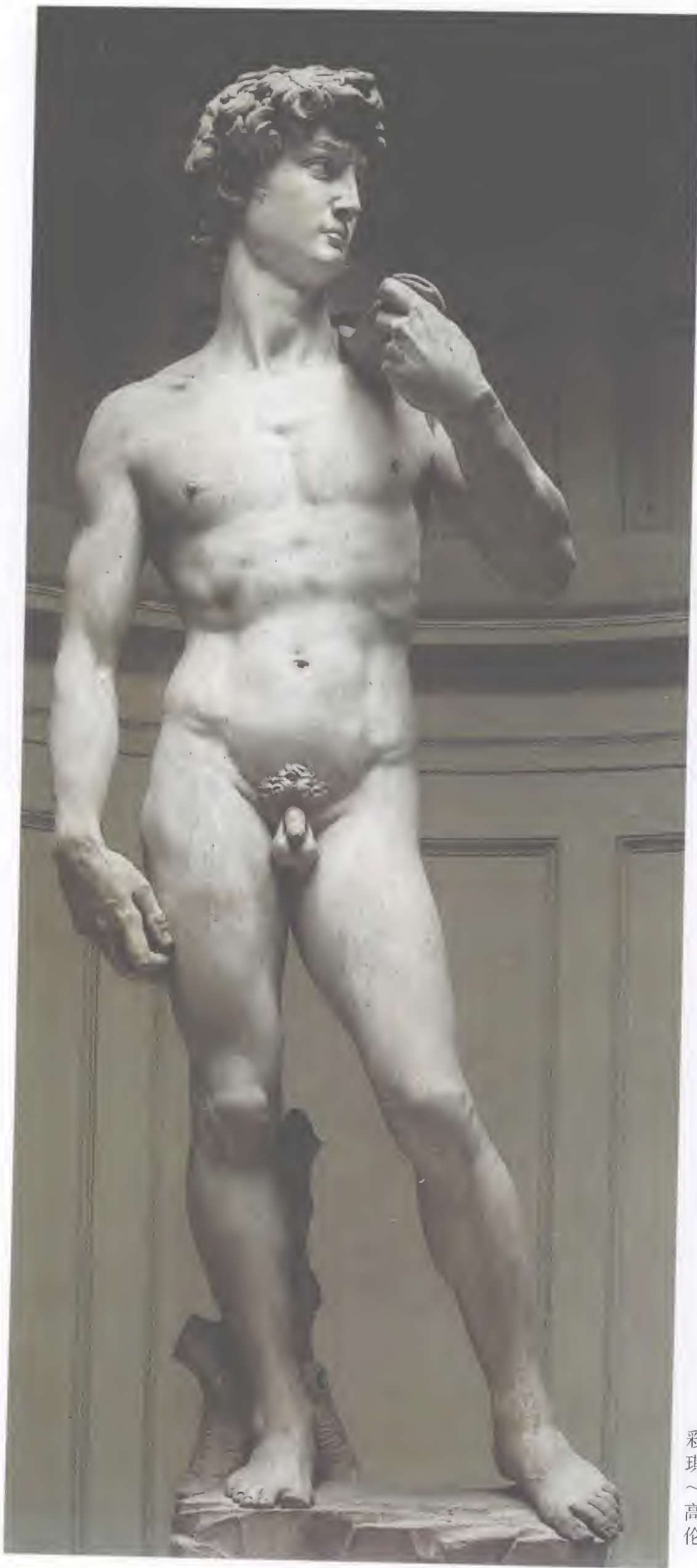


彩图 25 波提切利:维纳斯的诞生,约 1482~1484 年,画布蛋彩画,173 厘米×277 厘米,佛罗伦萨乌菲齐美术馆



彩图 26 达·芬奇:蒙娜·丽莎,约 1503~1506 年,木板油画,77 厘米×53 厘米,巴黎罗浮宫





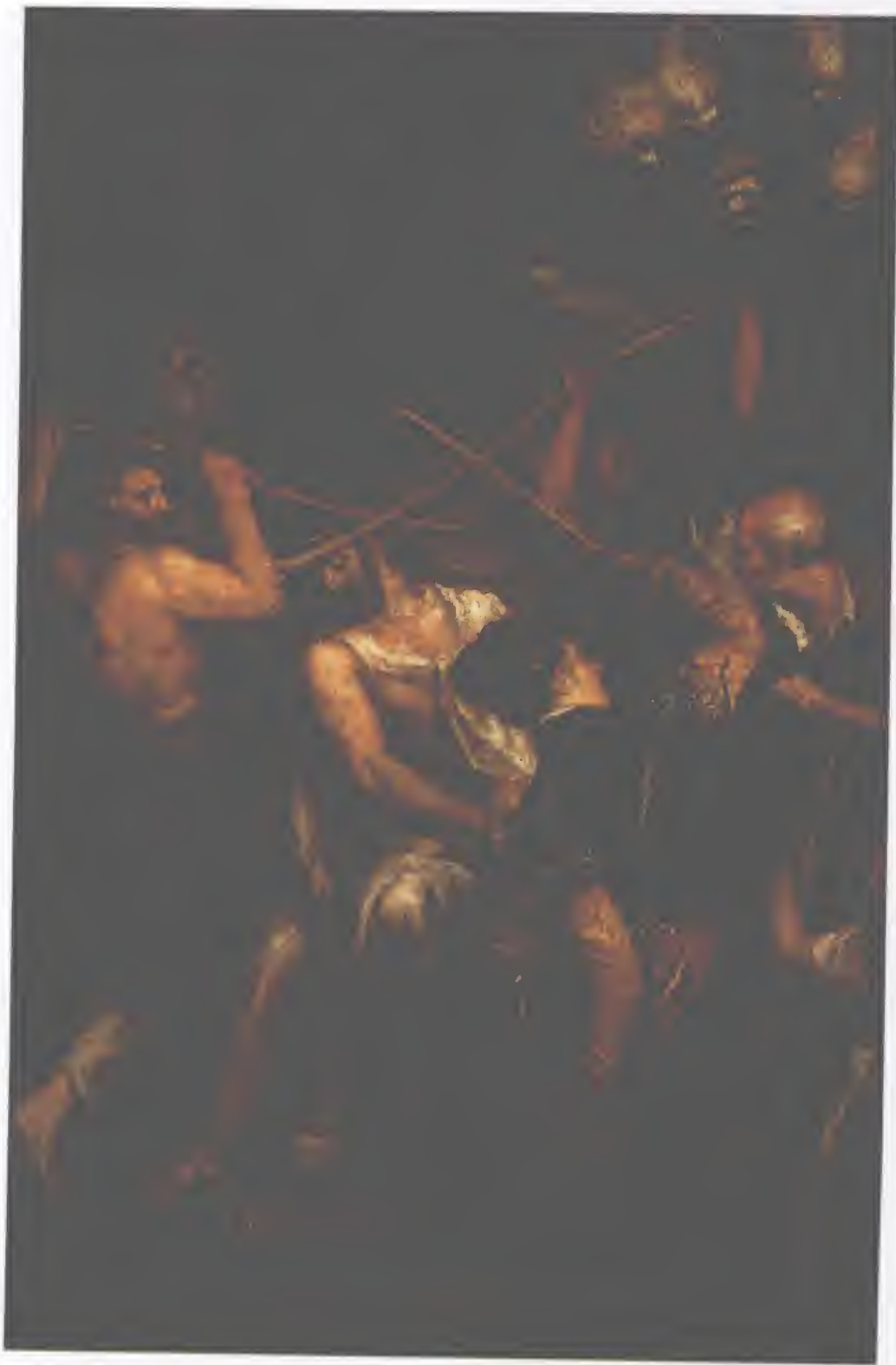
彩图 27 米开朗琪罗：大卫，1501～1504 年，云石，高 409 厘米，佛罗伦萨学院陈列馆



彩图 29 乔尔乔涅:入睡的维纳斯,约 1509~1510 年,画布油画,108 厘米×175 厘米,德累斯顿绘画陈列馆



彩图 28 拉斐尔:座椅中的圣母,约 1516 年,木板油画,直径 71 厘米,佛罗伦萨皮蒂美术馆



彩图 30 提香:戴荆冠的基督,约 1573 年,画布油画,280 厘米×182 厘米,慕尼黑古画陈列馆





彩图 31 勃鲁盖尔:雪中猎人,1565 年,画布油画,118 厘米×161 厘米,维也纳美术史博物馆



彩图 32 格列柯:奥尔加斯伯爵的葬礼,1586 年,画布油画,488 厘米×361 厘米,托莱多圣多马教堂



彩图 33 高利:耶稣之名的荣光,1676~1679 年,湿壁画加泥灰人物,罗马耶稣教堂





彩图 34 贝尔尼尼:心醉神迷的圣特雷萨,1645~1652年,云石,高 350 厘米,罗马胜利圣马利亚教堂科尔纳罗小礼拜堂



彩图 35 乔治·德·拉图尔:新生儿,1645年,画布油画,76 厘米×91 厘米,法国雷恩美术馆



彩图 36 阿杜安-芒萨尔、勒布伦:镜厅,约 1680 年,凡尔赛宫





彩图 37 鲁本斯:抢夺琉喀普斯的女儿,约 1618 年,  
画布油画,221 厘米×209 厘米,维也纳古画陈列馆





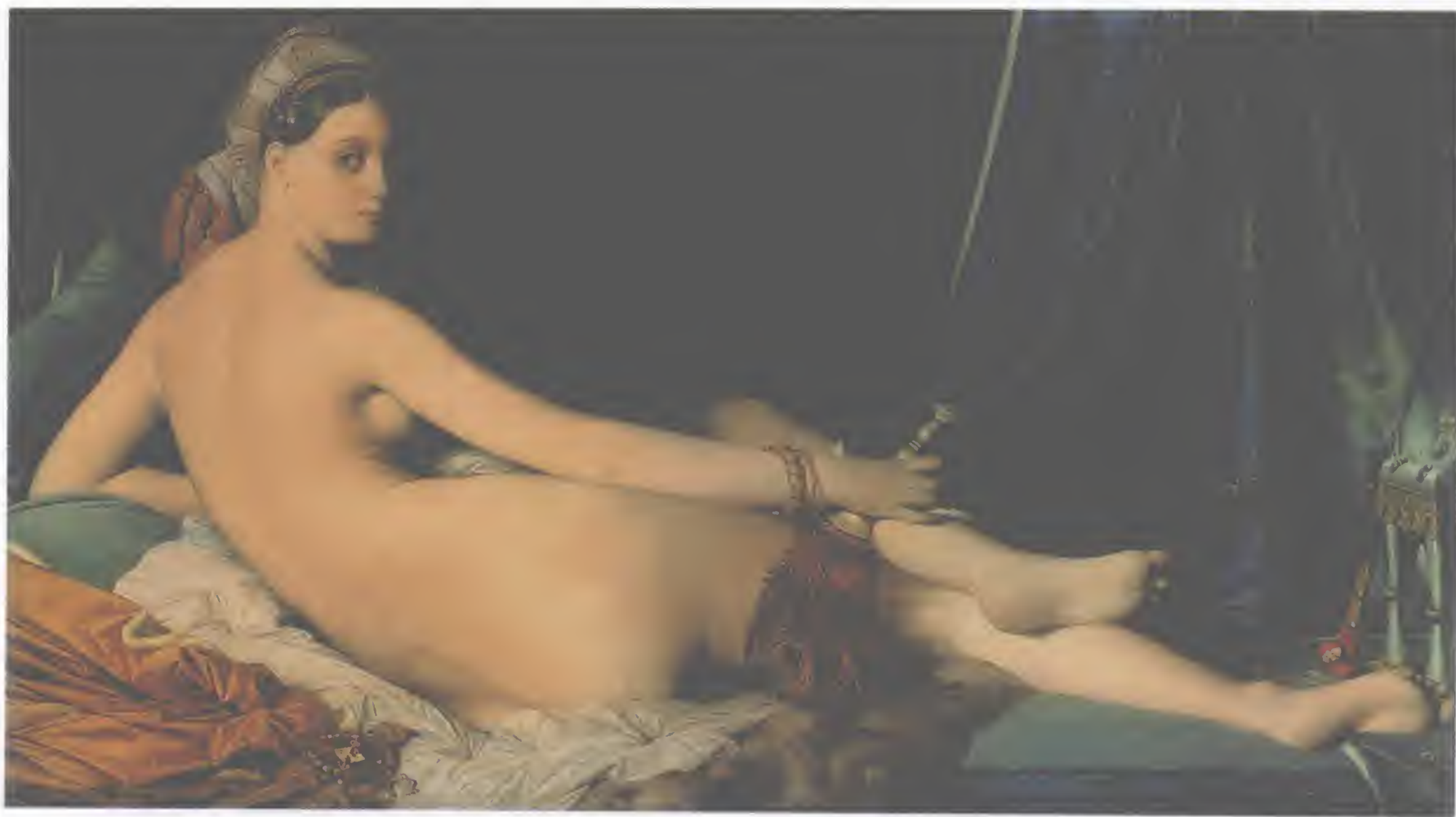
彩图 38 弗美尔:代尔夫特风光,约 1660~1661 年,画布油画,97 厘米×116 厘米,海牙毛里茨绘画陈列馆



彩图 40 莫里斯-康坦·德·拉图尔:蓬巴杜夫人,约 1755 年,色粉笔画,175 厘米×128 厘米,巴黎罗浮宫



彩图 39 华托:朝拜基西拉岛,1717 年,画布油画,130 厘米×190 厘米,巴黎罗浮宫



彩图 41 安格尔:大宫女,1814 年,画布  
油画,89 厘米×163 厘米,巴黎罗浮宫



彩图 42 戈雅:1808 年 5 月 3 日,1814~1815 年,画  
布油画,267 厘米×345 厘米,马德里普拉多博物馆



彩图 43 德拉克罗瓦:自由引导人民,1830 年,  
画布油画,259 厘米×324 厘米,巴黎罗浮宫





彩图 44 米勒:拾麦穗的女人,1857 年,画布  
油画,84 厘米×112 厘米,巴黎奥塞美术馆



彩图 45 马奈:牧人狂游乐场酒吧,1881~1882 年,画布  
油画,95 厘米×130 厘米,伦敦考陶尔德研究中心美术馆





彩图 46 莫奈:日出印象,1872 年,画布油画,50 厘米×62 厘米,巴黎马尔默坦博物馆



彩图 47 雷诺阿:阳光中的裸女,约 1876 年,画布油画,81 厘米×65 厘米,巴黎奥塞美术馆



彩图 48 塞尚:玩牌者,约 1890~1895 年,画布油画,48 厘米×57 厘米,巴黎奥塞美术馆





彩图 49 凡·高：  
星夜，1889 年，画  
布油画，73 厘米×  
93 厘米，纽约现代  
美术馆



彩图 50 马蒂斯：  
红色和声，1908～  
1909 年，画布油  
画，180 厘米×246  
厘米，圣彼得堡国  
立艾尔米塔日博  
物馆





彩图 52 蒙德里安:红蓝黄的构图,1930 年,画布油画,50 厘米×50 厘米,私人收藏

彩图 51 康定斯基:天蓝,1940 年,画布 油画,100 厘米×73 厘米,巴黎蓬皮杜中 心现代美术馆



彩图 53 夏加尔: 生日,1915 年,画 布油画,81 厘米× 100 厘米,纽约现 代美术馆





彩图 54 里维拉：  
古代墨西哥，1929  
~1935 年，壁画，  
墨西哥城民族宫



彩图 55 波洛克：  
秋天的节奏，1950  
年，画布油画，266  
厘米×525 厘米，  
纽约大都会艺术  
博物馆



彩图 56 柯布西埃：高地圣母院，  
1950~1955 年，法  
国龙尚